

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**HISTORIE VIOLY A SLAVNÍ VIOLISTÉ**

**THE HISTORY OF VIOLA AND FAMOUS VIOLISTS**

Eva Mokrá

Vedoucí práce: Karel Doležal

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Hudební výchova se zaměřením na vzdělání – nástroj se zaměřením na vzdělání

2015

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Historie violy a slavní violisté vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, 10. 4. 2015

.....

Podpis

## **Poděkování**

Děkuji Karlovi Doležalovi za jeho trpělivost, cenné a užitečné rady při vedení mé bakalářské práce.

Eva Mokrá

## **ANOTACE**

Ve své bakalářské práci jsem se zabývala smyčcovým nástrojem – violou. V úvodu je uveden průřez historií smyčcových nástrojů a historie smyčce samotného. V další části jsem řešila vývoj violy, nástroj jsem charakterizovala a popsala jeho využití. Objasnila jsem tradici českých mistrů houslařů a řešila tedy otázku stavitelů houslí a viol, a to jak v pojetí institucionálním (houslařské školy), tak v pojetí individuálních mistrů. Zabývala jsem se také osobnostmi spojenými s tímto strunným nástrojem. Zaměřila jsem se na slavné interprety violové hry, konkrétně jsem vylíčila život a dílo Jiřího Herolda, Oskara Nedbala a Ladislava Černého, kteří obohacovali umělecký život v devatenáctém a dvacátém století.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Viola, smyčcové nástroje, historie smyčcových nástrojů, mistři houslaři, interpreti violové hry.

## **ANNOTATION**

I have dealt with a string instrument - the violin in my thesis. The introduction shows the history of stringed instruments and the history of the string. In the following part I deal with the development of the viola, I defined and described its use. I clarified the tradition of the Czech masters of violins and I wrote about the builders of violins and violas, both in the concept of institutional (a violin school) and the concept of individual masters. I also pursue personalities associated with the stringed instrument. I focused on some famous artists in viola playing; especially I describe the life and work of George Harold, Oskar Nedbal and Ladislav Černý, who enriched artistic life in the nineteenth and twentieth centuries.

## **KEYWORDS**

Viola, stringed instruments, the history of string instruments, master of violins, artists, viola playing.

## Obsah

1. ÚVOD.....	1
2. HUDEBNÍ NÁSTROJE V TOKU ČASU .....	2
2.1 Staré drnkací nástroje .....	4
2.2 Staré smyčcové nástroje .....	5
2.3 Historie smyčce a jeho význam .....	8
3. Viola – strunný smyčcový nástroj .....	10
3.1 Historický vývoj violy .....	10
3.2 Popis soudobé violy.....	13
3.3 Charakteristika violy a její využití .....	14
4. Místopis houslaří .....	16
4.1 Stavitelé houslí a viol – historie .....	16
4.2 Tradice českých mistrů houslaří .....	17
5. Král violy Oskar Nedbal.....	21
6. Osobnost violisty Jiřího Herolda .....	27
7. Ladislav Černý, umělecký velikán .....	31
8. Významné violové skladby .....	39
9. Závěr.....	40
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....	41
INTERNETOVÝ ZDROJ .....	41
Internetový zdroj obrazových příloh .....	42
PŘÍLOHY .....	43

# 1. ÚVOD

Hudba je nedílnou součástí lidské společnosti. Jednoduché hudební nástroje se stále zdokonalovaly, a s nimi se současně zdokonalovala i hudba.

Již v dětství se mi líbila hra na housle. Později jsem přestoupila na violu, která mě učarovala svým podbarveným, zádumčivým tónem. Tento nástroj je součástí mého života, a zároveň ve hře nacházím inspiraci pro svou pedagogickou činnost.

Mnoho literatury věnuje velkou pozornost jiným strunným smyčcovým nástrojům, ale viola je z nepochopitelných důvodů opomíjena.

Ve své bakalářské práci bych chtěla poukázat a vyzdvihnout violu jako samostatný sólový nástroj, ráda bych popsala její historii a vývoj. Do 19. století o těchto nástrojích v podstatě neexistují žádné spolehlivé zprávy. To mě přivedlo k tomu, abych se hlouběji zabývala hledáním počátku cesty jejich vývoje. Důkazy o všestranném rozvoji lidského ducha a jejich hudebních projevů nacházíme nejen na nástěnných malbách a obrazech, ale známe je třeba i z egyptských vykopávek. Z toho vyplývá, že vývoj strunných smyčcových nástrojů podléhal vzájemné asimilaci jednotlivých jejich druhů od staletí ke staletím. Dá se konstatovat, že v té době byla vyspělá asijská kultura kolébkou většiny hudebních nástrojů. Tyto nástroje se dostaly do Evropy, kde se dále vyvíjely a šířily. Vývoj nástrojů byl rozdělen do dvou skupin. První skupinu tvořily nástroje drnkací a druhou skupinou byly nástroje doplněny smyčcem, jímž byly ozvučovány. Evolucí obou skupin nástrojů se zabývám v první části své práce.

Bádání v oblasti rozvoje smyčcových nástrojů završuji popisem historie smyčce a následně svoji pozornost zužuji na samotnou violu. Popisuji nástroj z hlediska jeho historie, vzhledu i využití. Charakterizuji složitý proces výroby a pozastavuji se zejména u mistrů houslařů, kteří nástroj vyráběli a vyrábějí.

V druhé polovině práce se pak zaměřuji na tři české slavné osobnosti violové hry: Oskara Nedbala, Jiřího Herolda, Ladislava Černého, kteří se svým přístupem a výbornou interpretací zasloužili o zviditelnění violy. Pro můj další interpretační rozvoj jsou mi vzorem a velkou výzvou.

Ve své práci jsem si vytyčila hlavní cíl. **Ráda bych analyzovala violu jako nástroj, který si zaslouží objektivní docenění coby sólový instrument.**

## 2. HUDEBNÍ NÁSTROJE V TOKU ČASU

Již člověk starší doby kamenné dokázal prožívat smutek, radost, odvahu, strach, nadšení... a své prožitky vyjadřoval pláčem, smíchem, křikem, výskáním... V těchto hlasitých projevech jsou kořeny prvních melodií. Pračlověk byl obklopen panenskou přírodou, zpěvem ptáků, zurčením vody. Prožíval ale i bouřky, požáry, poryvy větru. Nedokázal si vysvětlit mnohé jevy a začal tak uctívat nadpřirozenou sílu. Vytvářel si rituální obřady, při nichž napodoboval zvuky přírody, které slýchal. Příležitosti k rituálům mohly být např. smrt, narození, dobrý úlovek, oslava ohně nebo vyhnání nepřítele z území. Zda u této činnosti naši předkové zpívali, nedokážeme s jistotou určit.

Hmotné prameny dokazují, že prvními předměty imitující a vytvářející zvuky byly nástroje z kostí (signalizační píšťaly ze sobích kostí, rohy, kly), kamenů (kamenné desky), dřeva (duté kmeny stromů a klacky) apod. Pravděpodobně ještě neměly funkci relaxační a uměleckou jak to známe dnes, ale byly používány pro potřebu lovu či náboženských obřadů. Mladší kostní píšťaly již měly jeden nebo více hmatových otvorů a odborníci je rozlišují na dva typy – drážkové a štěrbinové píšťaly. I další nálezy dokazují muzikálnost našich předků.

V době bronzové došlo k rozvoji především dechových nástrojů (hraněných, plátkových, nátrubníkových). Objevila se i lura – dvakrát zahnutý bronzový roh, který již vydával alikvótní tóny. U kovových nástrojů se také v této době začal vymodelovávat ozvučník. (Čížek, 2002)

**Prvními strunnými nástroji** byly hudební luk<sup>1</sup> a hudební tyče, později se už používaly dokonce vícestrunné lyry. Díky pravěké kultuře vznikly tři typy hudebních nástrojů: **strunné, dechové a bicí**.

*„Asi prvním drnkacím nástrojem byl patrně lovecký luk. Takový pravěký lovec, než skolil nějakého tvora, uslyšel nejprve drnčení tětiny. To jistě zaujalo jeho pozornost a první hudební nástroj byl na světě. Samozřejmě nebyl příliš hlasitý, a proto se na luk přidala skořápka z ořechu nebo z nějakého ovoce a tyto předměty tvořily první rezonátor neboli přírodní zesilovač. Odtud byl již malý kousek k sestrojení první lyry. (...)*

---

<sup>1</sup> Hudební luk – nejstarší strunný hudební nástroj. Od Jihoamerických Indiánů převzali myšlenku hry na luk první osadníci amerického kontinentu. Tyto nástroje se vyskytovaly i v subsaharské Africe. Dostupné z: [www.vrytmu.cz/Muzikoterapie-VrytmuHrani-Rytmus-V-Nas-V-Rytmu-Stromu-zivota-Hudebni-luk/](http://www.vrytmu.cz/Muzikoterapie-VrytmuHrani-Rytmus-V-Nas-V-Rytmu-Stromu-zivota-Hudebni-luk/)

*Nástrojem, který přímo z lyry vychází, je harfa. Nástroje podobné harfě se objevují v Egyptě a Mezopotámii přibližně v roce 3000 př. Kr., tyto nástroje však ještě neměly sloup. Na sever se harfy dostaly zásluhou Keltů, kteří ji poznali na Balkánském poloostrově ve 3. století před Kristem. Ze Skotska a Irska, kde hru na tento nástroj pěstovali Bardové, se potom rozšířila po ostatní Evropě.* “(Malý, 2010)<sup>2</sup>

Na základě dostupné literatury (Čížek, 2002, Matoušek, 2000) jsem sestavila následující přehled vývoje pravěkých hudebních nástrojů:

<b>Pravěké období</b>	<b>Věk let př. n. l.</b>	<b>Hudební nástroje – typy</b>
Starší doba kamenná	1 mil. – 35 000	tlučky, chřestidla, pilovité škrabky, bzučák, mluvicí trubice <sup>3</sup> , píšťaly
Střední doba kamenná	35 000 – 10 000	trubky, šterbinové a membránové bubny <sup>4</sup> , flétny (panova flétna)
Mladší doba kamenná	10 000 – 4 000	hudební luk, lamelofony <sup>5</sup> , lyry
Doba bronzová a železná; počátky civilizace	4000 – 0	nástroje z kovu, lury (až 24 tónů), nástroje šalmajové, harfy (pastýřské píšťaly), zvony

Tab. 1 – Vývoj hudebních nástrojů v pravěku.

<sup>2</sup> Internetový časopis MUZIKUS, článek *Historické strunné nástroje*. Dostupné z: [www.muzikus.cz/pro-muzikanty-clanky/Historicke-strunne-nastroje-tema-mesice~31~srpen~2010/](http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-clanky/Historicke-strunne-nastroje-tema-mesice~31~srpen~2010/)

<sup>3</sup> Mluvicí trubice – v dnešní době didgeridoo (dechový hudební nástroj australských domorodců). Mluvicí trubice se nechala vyžírat termity.

<sup>4</sup> Membrána je částečně zpracovaná zvířecí kůže. Šterbinové bubny byly duté dřevěné válce s úzkým vyřezaným otvorem po celé délce bubnu, přes tento otvor se hrálo dřevěnými paličkami.

<sup>5</sup> Lamelofony – nástroje, jejichž oscilátorem je tenká lamela nebo jazýček z kovu, dřeva nebo jiného rostlinného materiálu.



## 2.1 Staré drnkací nástroje

**Drnkací nástroje** jsou strunné nástroje, na které se nehraje smyčcem. Dnes k nim řadíme např. loutnu, kytaru, mandolínu, bendžo, harfu, lyru, balalajku apod. Na tyto nástroje se drnká prstem či trsátkem. Drnkací nástroje jsou předchůdci smyčcových nástrojů.

V průběhu vývoje docházelo často k přeměnám drnkacích nástrojů na smyčcové (a naopak). Nástroje procházely různými konstrukčními změnami – měnily se tvary korpusů, počty strun a jejich ladění, atd.

V kap. 1 je uvedeno, že drnkací nástroje začaly svou vývojovou etapu již v pravěku. Starověk přináší velký civilizační rozmach a s ním jde ruku v ruce také rozvoj hudby a hudebních nástrojů.

*„Nejdůležitějším nástrojem v historii je **loutna**. Patří k nejstarším nástrojům lidské historie; první zmínky o loutnovém nástroji najdeme již v Mezopotámii. Původně se zřejmě jednalo o vydlabanou dýni potaženou zvířecí kůží s dřevěným krkem. Do Evropy dorazila loutna z arabských zemí, nejpravděpodobněji přes Španělsko.“* (Malý, 2010)

Zaměřím se především na Evropu. Ta byla reprezentována hlavně Řeckem, které bylo nositelem kultury, a nejen té náboženské. Většina hudebních nástrojů se zachovala pouze na nástěnných malbách. Mezi hlavní nástroje řecké hudby patří **kithara**, **lyra** a **aulos** (Čížek, 2002). Kithara byl rámcový dřevěný drnkací nástroj a aulos byl dvojazyčný dřevěný dechový nástroj – hrálo se vždy na dva najednou. Zajímavé bylo, že ve starověkém Řecku byla hudba důležitou součástí rozličných slavností, jako byly např. slavnosti Apollóna v Delfách. Hudební soutěže byly rozdělené do několika kategorií: kitharisté (hráč na kitharu, stejné slovo označuje též učitele hudby), kitharódos (hráč na kitharu, který doprovází hru zpěvem), aulétés (hráč na aulos) a aulódos (hráč na aulos, který doplňuje hudbu zpěvem). Na pýthijských hrách v Delfách se soutěžilo v prvních dvou kategoriích a od roku 582 př. n. l. i v kategorii třetí.

Velmi zajímavý vhled do historie drnkacích nástrojů přináší středověk. Malý (2010) popisuje historii **kytary**:

*„Pro první zmínky se musíme vypravit až do třináctého století. Nemáme přesnou evidenci, ale podobné nástroje nalézáme na obrazech a v církevních knihách. Ve Španělsku, které je považováno za její původ, byly známy dva druhy kytary - guitarra moresca (maurská), více podobná loutně svým klenutým tělem, a guitarra latina, konstrukcí připomínající dnešní*

*klasickou kytaru. Tyto nástroje byly většinou lidové a měly čtyři, později šest střeových strun. Svým tvarem se příliš nelišily od nástrojů violových, tedy smyčcových, ale byly používány jako drnkací. K tomu sloužilo trsátko - většinou z brku ptačího pera. Pražce byly jako u louten ze střeových strun, převázané kolem hmatníku.“*

Značného vývoje podoby i způsobu použití doznala i **loutna**. V polovině 18. století má loutna třináct sborů a čítá na čtyřicet druhů loutnových nástrojů. Patří mezi ně např. theorba, arciloutna, mandola, cistra, angelika, collascione atd. Příbuzným nástrojem je **mandolína**. Malý (2010) se domnívá, že se vyvinula ve středověku z loutny, ale připouští, že by to mohlo být i z mandoly nebo kvinterny. Dnešní podoba mandolíny pochází ze 17. století z Neapole.

## 2.2 Staré smyčcové nástroje

*„Smyčcový nástroj je strunný nástroj - chordofon, jehož struny se rozechvívají pomocí smyčce. K raným smyčcovým nástrojům patří středověká fidula a rubeba (rebec, rebeka), nástupce arabského rabábu. Z těchto nástrojů se v průběhu následujících staletí vyvinuly moderní nástroje houslové a violové (gambové) rodiny (název odvozen od nástroje viola da gamba).“ (Malý, 2010)*

První a nejstarší smyčcový nástroj pochází z Indie a je nazýván **ravanastron**. Mařák, Nopp (1941, s. 10) ho popisují takto:

*„Je to úzká trubice, 11 cm dlouhá, ze dřeva sykomoru (stromu ravanastron v Egyptě), na jedné straně otevřená, na druhém boku pokrytá hadí kůží jako resonanční deskou, je proříznuta holí, nahoře plochou, dole zakulacenou, zastávající službu krku a hmatníku, na horním konci je ohnuta vzad a opatřena dvěma kolíky. Na konci jsou připevněny dvě struny, vyrobené ze střev gazel. Smyčec je z bambusové třtiny (tropického rákosu), na jejímž jednom konci jsou uzlem přivázány žíně, na kraji druhém lýkem.“*

Dalším nástrojem, který se podstatně liší od ravanastronu, a o kterém se zmiňuje úvodní citace této kapitoly, je **rebâb**, arabský nástroj.

*„Byl to nástroj hruškovitého tvaru, s dvěma zvukovými průřezy na vrchní desce, potažený třemi strunami a smyčec z bambusové třtiny byl primitivní.“ (Tamtéž, s. 10)*

Domnívám se, že tento nástroj ovlivnil další vývoj smyčcových nástrojů, a to konkrétně v podobě středověké lyry.

Z arabských nástrojů bych ráda upozornila na **kemangeh**, nástroj vyrobený z poloviny kokosového ořechu s napjatou zvířecí blánou. Byl opatřen krkem s počtem až šesti strun. Zde je názorně vidět, že vliv Arabů na historii strunných smyčcových nástrojů je nesporný. Je dokázáno, že vývoj těchto nástrojů byl v Asii i v Evropě současný a nezávislý.

V 6. a 7. století byl znám nástroj **crwth** (foneticky: kchrjút, zvaný též crowd, cruit, chrotta, česky kobza), pocházející z Anglie. Tento nástroj používali pěvci k doprovodu písní.

*„Původně byl nástrojem pouze drnkacím, teprve koncem 10. století hrálo se na něm smyčcem. Podlouhlá ozvučná skříňka, dole širší, na hořejším konci dva velké otvory, jimiž bylo možno prostrčiti levou ruku a klásti prsty na hmatník. Úzká část mezi oběma otvory tvořila krk. Na obou stranách vedle kobyly nacházely se dva kulaté zvukové otvory, na spodním konci byl umístěn struník. Chrotta měla šest strun, z nichž na čtyřech se hrálo smyčcem, na dvou spodních bourdonech<sup>6</sup> se drnkalo palcem levé ruky.“ (Mařák, Nopp, 1941, s. 11 – 12)*

Na tomto nástroji můžeme zaznamenat počátky kobyly. Kobyla se stala z historického pohledu pro stavbu dalších smyčcových nástrojů nepostradatelnou součástí. Crwth byl hojně rozšířený mezi Velšany na Britských ostrovech<sup>7</sup>. Počátky výroby houslí předznamenaly konec crwthu.

**Trumšajt** je nástrojem původně slovanským, z období 14. – 16. století. Jedná se o smyčcový basový nástroj lidových kapel. Většinou nahrazoval basu, která byla pro lidové muzikanty cenově nedostupná. Nástroj býval opatřen jednou až třemi strunami<sup>8</sup>.

*„Ozvučníci tvořil dlouhý, štíhlý, trojboký jehlan. Měl jedinou strunu, silou rovnající se asi D struně našich houslí. Hráč opíral nástroj o zemi a položiv jeho hořejší konec na levé rámě, dotýkal se struny lehkým hmatem prstů levé ruky, obdobným asi dnešnímu flažoletu<sup>9</sup>. Silnějším tlakem smyčce na strunu dosáhlo se zvuku podobného trubce.“ (Tamtéž, s. 12)*

Podle velikosti se trumšajt opíral o klíční kost nebo podlahu, a díky speciální výkyvné kobylce vydával silně bzučivý až drnčivý tón. Proto byl také nazýván tromba marina – námořní trouba, již na sebe lodě upozorňovaly v mlze<sup>10</sup>. (Študent, 2015)

<sup>6</sup> Bourdony jsou vydržované hluboké tóny k dané melodii; vyskytují se v hudbě primitivní.

<sup>7</sup> Dostupné z: [www.hudebni-scena.cz/clanek/stredoveke-nastroje-crwth-aneb-odkaz-starych-velsanu-705](http://www.hudebni-scena.cz/clanek/stredoveke-nastroje-crwth-aneb-odkaz-starych-velsanu-705)

<sup>8</sup> Dostupné z: [www.histnastroje.gajdy.cz/strunne-nastroje.php](http://www.histnastroje.gajdy.cz/strunne-nastroje.php)

<sup>9</sup> Flažolet je zvláštním způsobem tvořený tón. Na strunném nástroji se vytváří tak, že se hráč jedním prstem lehce dotkne struny.

<sup>10</sup> Dostupné z: [www.arta.cz/index.php?p=shop\\_item&id=F10178](http://www.arta.cz/index.php?p=shop_item&id=F10178)

Nemohu opomenout již citovaný nástroj zvaný **rubeba** (česky rybábka), jenž byl dvou a více strunný a patřil mezi využívané nástroje středověku (14. století). Rubeba je podobná dnešní mandolíně.

Existuje nespočetné množství historických smyčcových nástrojů, na které se již prakticky nehraje. Zajímavé jsou například **pošety**, což byly štíhlé housle, jež se vešly do kapsy kabátu, ale začaly se vyvíjet druhy viol, z jejichž podstaty se v následujících období vyvinula viola, jak ji známe dnes. Více o historii viol v kapitole 3.1.

Bylo by nefér nezmínit se o **violoncellu**, které má název odvozen z italského slova violoncello, což znamená malá basová viola. Malý (2010) popisuje violoncello jako nejnižší z rodiny houslových nástrojů, čili těch, které se vyvinuly z nástroje viola da braccio (viz kap. 3.1). Tyto nástroje se vyvíjely paralelně s tzv. violovými nástroji (odvozených od violy da gamba). První moderní violoncello bylo vyrobeno v Cremoně v roce 1572 houslařem Andreem Amati (viz kap. 4). Na rozdíl od dnešních nástrojů neměla violoncella do počátku 19. století bodec a musela se držet pevně mezi koleny; dřevěná část barokních smyčců byla prohnutá ven, zatímco dnes je u všech nástrojů prohnutá dovnitř. Violoncello vydává bohatý a vřelý zvuk, v některých polohách velmi podobný lidskému hlasu. Při hraní vysokých tónů barva tónu připomíná violu.

Rovněž **kontrabas** patří mezi známé nástroje, které procházely vývojovou řadou lemovanou spoustou náhod, šikovných rukou a výtečných muzikantů. V barokní hudbě měly kontrabasy a violoncella důležitou funkci vedení basového hlasu, tzv. *basso continuo*. Až do počátku 19. století ale skladby pro sólový kontrabas prakticky neexistovaly.

Jako o posledním z historických strunných smyčcových nástrojů se chci zmínit o **organistru**. Nástroj je původem německý, má však i český název – **niněra** či kobyli hlava. Študent (2015)<sup>11</sup> ve svém článku uvádí, že niněra byla nástrojem typickým pro nižší sociální vrstvy, avšak v 11. – 14. století sehrávala velmi důležitou roli v chrámové hudbě. Některé niněry dosahovaly dokonce takových rozměrů, že musely být obsluhovány dvěma hráči. Jeden otáčel dřevěným nakalafunovaným kruhem, jakoby nekonečným smyčcem třel o struny. Druhý na klávesnici, zkracující tytéž struny, hrál k prodlevovému tónu různé melodie. Tento nástroj nepatřil ke klasickým smyčcovým nástrojům, protože se na struny nehrálo smyčcem, ale kolem na hřideli, který se nacházel uvnitř korpusu pod strunami. Měl také dvě bourdonové struny v jednozvuku nebo v kvintovém poměru. Témbr zvuku se dá přirovnat hře na dudy. Tyto staré hudební nástroje se nám bohužel již nedochovaly, ale

---

<sup>11</sup> Dostupné z: [www.arta.cz/index.php?p=shop\\_item&id=F10178](http://www.arta.cz/index.php?p=shop_item&id=F10178)

vypovídají o tom, že lidé toužili po hudbě, toužili po nástrojích, které by doprovázely jejich zpěv.

Hra na dobové nástroje je v současnosti velmi populární. Soudobí muzikanti jsou dnes, díky informačnímu rozmachu, dostatečně poučení o autentické interpretaci. Díky úsilí mnoha badatelů se odkrývají archivy, jsou objevovány návody, jak takovou hudbu hrát. Neexistují sice dobové nahrávky z hlubší minulosti, ale určitou představu dostáváme díky zdařilým replikám historických nástrojů, které umožňují hledat pravděpodobné styly hraní a také jemné nuance, abychom se době co nejvíce přiblížili.

Chci konstatovat, že vývoj strunných smyčcových nástrojů jednoznačně směřuje k dokonalejšímu vývoji na základě lidského umu.

## 2.3 Historie smyčce a jeho význam

Historická linie smyčce měla svůj samostatný vývoj. Na počátku byl smyčec luk, na jehož koncích byla upevněna tětíva. Historické prameny vzniku smyčce nás zavedly do Indie, Persie, v 6. století do severní Afriky a Španělska. Další vývoj smyčce přechází z obloukové formy do podoby rovnější. Do 7. století nebyla žabka součástí smyčce, a alternativou do té doby byl špalíček nebo lidský palec.

*„Nejstarší smyčce byly dosti odlišné od dnešních - tvarem se podobaly luku a žíně byly na obou koncích pevně uchyceny. Napětí žíní se dosahovalo stiskem prstu, a to prostředníku u violy da gamba a palce u houslí. V polovině 17. století se smyčce začaly opatřovat ozubenou tyčkou, která umožňovala odstupňované napínání žíní. Okolo roku 1700 došlo k prodloužení délky smyčců, aby bylo možno hrát jedním smykem delší noty. V polovině 18. století se pak vyvinula dnešní podoba žabky se šroubem umožňujícím proměnné nastavení napětí. Tím se zvýšilo maximální napětí a rozšířily možnosti hry smyčcem, např. rychlejší staccato. Po skončení hry je však nutné napětí žíní povolit, aby nedocházelo k deformaci prutu a dlouhodobému namáhání žíní. Nejnověji se smyčce vyrábějí také z kompozitních materiálů obsahujících uhlíková vlákna.“ (Malý, 2010)*

Vývoj smyčce od 17. století nabývá dnešní podoby. V této době se již objevuje žabka, která byla z jednoho kusu dřeva vyřezána na prutu nebo byla připevněna na smyčec. Žabka se vývojem stala samostatnou částí smyčce se šroubkem umístěným na spodní části prutu, který měl funkci povolování a napínání žíní. Též se hledala dlouhá cesta k ideální hmotnosti smyčce, který by dosáhl lepších technických možností pro hru na smyčcový nástroj. Aby měl smyčec správnou kvalitu, bylo zapotřebí správného pružného dřeva.

Předchůdci François Tourtea, Arcangelo Corelli<sup>12</sup>, Giuseppe Tartini<sup>13</sup> měli snahu o vylepšení pružnosti smyčce pro rychlejší techniku hry. Spočívalo to v odlehčení prutu. Mezi nejslavnější stavitele smyčce patří François Tourte<sup>14</sup>. Použil materiálu fernambukového dřeva. Pružnosti a pevnosti dosáhl tím, že nahříval pruty nad mírným žárem rozžhaveného uhlí, což způsobilo charakteristické prohnutí smyčce. Mezi slavné pokračovatele François Tourteho patří např. Jacques Lafleur, Jean Baptiste Vuillaume, François Lupot. Mezi naše nejvýznamnější smyččáře patří Milan Oubrecht<sup>15</sup>, Jan K. Pospíchal<sup>16</sup>. V Karlovarském kraji je velmi známý a výborný smyččář Radek Hořčička. Pro kvalitní smyččáře je velkou předností cit pro detail, pečlivost, zručnost a trpělivost.

Violový smyčec je o něco kratší a mohutnější než houslový. Smyčcové techniky jsou podstatě totožné s houslovými, ale pro rozezvučení strun je zapotřebí větší síly.

Někdo by mohl namítnout, že smyčec je banální záležitostí, ale jsem pevně přesvědčena, že historická návaznost ve vývoji a stavbě smyčce byla nevyhnutelná pro dnešní podobu smyčce. Nelze tudíž oddělit a podcenit historicky doložitelný fakt, že smyčec má rovnocenný význam pro smyčcové nástroje.

V závěru kapitoly bych ráda popsala význam a funkci smyčce. Zvuk vytvářejí struny. Struny se rozeznívají tahem smyčce. Jejich chvění se přenáší přes kobylku na horní desku nástroje, pomocí duše pak na spodní desku. Celý korpus nástroje, díky své jednoduché a důmyslné konstrukci, působí jako akustický zesilovač.

---

<sup>12</sup>Corelli, A. (1653 – 1713), italský barokní skladatel a houslista. Houslovou hru podstatně obohatil díky svým interpretačním a kompozičním schopnostem. Příklad kompozice op. 5 – 12 sonát pro housle a continuo (1700).

<sup>13</sup>Tartini, G. (1692 – 1770), italský barokní skladatel, houslista, muzikolog, pedagog. Napsal kolem 160 sonát pro housle a generálbasové continuo. Neznámější je Dáblův trylek g moll.

<sup>14</sup>Tourte, F. (1747 – 1835), zakladatel francouzské smyččářské tradice.

<sup>15</sup>Oubrecht, M. (1950), mistr smyččář působící v Lubech u Chebu. Z dalších stojí za zmínku Bohumil Pechar, též působící v Lubech, kde v roce 1946 založil odbornou houslařskou školu a stal se v ní vedoucím instruktorem, zavádí na škole v Lubech obor smyččář.

<sup>16</sup>Pospíchal, J., K. (1981), mladý mistr smyččář, který od roku 2010 má svoji dílnu v Brně.

### 3. Viola – strunný smyčcový nástroj

Viola je nádherný nástroj, který, díky temnému a zastřenému zvuku, působí tajemně a magicky.

Hra na violu je oproti hře na housle fyzicky o něco náročnější. Je totiž větší ve všech směrech, má znatelně větší hmotnost, její struny jsou o něco tužší a violový smyčec je poněkud mohutnější než ten houslový. V následujících podkapitolách objasním historický vývoj violy, popíšu vzhled současné podoby nástroje a v závěru se pokusím charakterizovat využití violy ve světě hudby.

#### 3.1 Historický vývoj violy

V době do 14. století byly smyčcové nástroje jednodušší. V období renesance představovala hlavní úlohu vokální hudba. Instrumentální nástroje měly spíše doprovodný charakter k vokální hudbě. Docházelo k novým prototypům smyčcových nástrojů, aby odpovídaly melodickému rozsahu lidského hlasu v kontextu soprán, alt, tenor, bas. V tomto období některé státy (Anglie, Francie, Německo) udávaly charakter hudební renesance a interpretaci povznesla na vyšší úroveň.

Vznikají anglické (John Dunstable<sup>17</sup>) a nizozemské (Guillaume Dufay<sup>18</sup>, Gilles Binchois<sup>19</sup>) školy, začíná rozkvět polyfonní hudby (kontrapunkt). Zanikají rytířské romance a milostné canzony (písně).

Způsob hry na smyčcové nástroje byl v tomto období velmi jednoduchý a spočíval ve využití pouze první polohy nástroje. Byla tím omezena možnost obsáhnout rozsah lidského hlasu v plné výši (soprán, alt, tenor, bas).

Chtěla bych představit smyčcový nástroj, který je klíčový v dalším vývoji smyčcových nástrojů, a to **fidulu**. Mařák, Nopp (1941, s. 16) ho popisují takto:

*„Horní i spodní deska, spojené luby jsou sice ještě ploché, vidíme zde však již mírné záhyby v bocích nástroje, v 13. a 14. století sice ještě nepatrné, v 15. století však již tak hluboké, že korpus nabývá tvaru dnešní kytary. Za nedlouho mění se tyto obloukovité*

---

<sup>17</sup>Dunstable, J. (1390-1453), anglický hudební skladatel z přelomu středověku a renesance.

<sup>18</sup>Dufay, G. (1397- 1474), burgundský hudební skladatel a teoretik.

<sup>19</sup>Binchois, G. (1400- 1460), burgundský hudební skladatel, spoluzakladatel franko- vlámské školy.

*postranní záhyby ve výkroje s přesně ohraničenými a mírně vystupujícími rohy, dělicími luby na lícní, střední a spodní. Krk je utvořen mnohem dokonaleji než u rubeby a lyry.“*

Fidula byla tři až pětistrunná, tvarem i principy hry byla podobná houslím. Dokonce se objevovala v různých velikostech a laděních. Podle Pavla Žídka<sup>20</sup> její melodické tóny vytvářely s tóny loutny tak libozvučný zvuk, že spojením jiných nástrojů toho nebylo možno dosáhnout. Snad k tomu přispělo i to, že podle symboliky živlů reprezentovala fidula Zemi a loutna Vodu, tedy kombinaci velmi pozitivní, totiž úrodnou. Snaha o vrstvení a prolínání různých tónů jde ostatně ruku v ruce s důrazem na horizontální vedení melodií a jejich osobitost. Proto také zpravidla nehrálo více stejných nástrojů týž hlas, jako v současném orchestru. (Študent, 2015<sup>21</sup>)

Z fidul se koncem středověku vyvinuly staré violy. Podle držení nástroje při hře vznikly dva typy viol a to da gamba, která se držela mezi koleny, da braccio na rameni. Violy vznikly v jižní Francii, mají luby a jsou příbuzné s fidulou, ale jsou dokonalejší.

Tvar viol se vývojem neustále měnil a vzniklo mnoho různých druhů. Původně měly obě desky ploché, ozvučné výřezy byly ve tvaru C nebo F. Krk byl značně silný, byl opatřen hmatníkem a svou délkou odpovídal rozměrům nástroje. V pozdější době byl krk štíhlejší a užší, rozdělen malými, příčnými, kovovými pražci na hmatníku na půlové a celé tóny. Technika byla jednoduchá.

Existuje celá řada různých druhů viol. Některé bych ráda připomněla (Malý, 2010, Mařák, Nopp, 1946).

- **Viola da braccio**, ze které se později vyvinuly nástroje houslové rodiny.
- **Viola da gamba** má šest až sedm strun a pražce na hmatníku. Tento nástroj se při hře drží mezi koleny (nemá tedy bodec jako například violoncello) a lukovitý smyčec se drží jinak, než je zvykem u moderních nástrojů. Existuje více variant gamb - diskantová, altová, tenorová, basová a kontrabasová (jeden z předchůdců moderního kontrabasu). Viola da gamba prožívala své zlaté období v době renesance a baroka, zejména ve Francii V té době také vznikalo pro tento nástroj mnoho hudebních děl (například Bachovi sonáty pro violu da gamba a cembalo BWV 1027-1029). Velice oblíbené byly komorní soubory složené z více gamb. Od pozdního baroka začaly být gamby vytlačovány

---

<sup>20</sup>Židek, P. – známý jako Pavel Pražský (Paulus de Praga), Paulirinus, (1413 – 1471) byl český polyhistor.

<sup>21</sup> Dostupné z: [www.arta.cz/index.php?p=shop\\_item&id=F10178](http://www.arta.cz/index.php?p=shop_item&id=F10178)



modernějšími nástroji, jako je viola nebo violoncello. Dnes violu da gamba používají soubory hrající na historické nástroje. Tzv. violová rodina je odvozena právě od tohoto nástroje (moderní viola patří do houslové rodiny).

- Šestistrunná tenorová **viola bastarda**. Nazývala se také basová viola d'amore.
- **Viola d'amore** (milostná) – oblíbena v 18. století, hlavně v Itálii a Francii, jako výhradně sólový nástroj. Hrály na ni zvláště ženy. Měla tvar starých viol a dlouhý kolíčekový žlábek na hlavě, v němž bylo zasazeno až čtrnáct kolíčků k napínání strun. Pět až sedm střevových strun bylo vedeno přes hmatník a stejný počet strun kovových (rezonančních) bylo umístěno pod hmatníkem. Zvuk této violy byl něžný a sladký. Na struny této violy musel být vyvíjen menší tlak, než jaký se vyvíjí při hře na housle. Při hře se drží pod bradou. Užívaná k barokní a klasicistní hudbě.
- **Viola da bardone** nazývaná také **baryton**, vznikla v 17. století. Nástroj se střevovými strunami a deseti až patnácti souznějícími strunami kovovými pod hmatníkem. Zvuk byl melancholický.
- **Viola da spalla** (neboli ramenní) byl nástroj houslového tvaru, o trochu větší než dnešní viola. Měla pět strun a používala se v sedmnáctém a osmnáctém století ke hraní hlubších basových poloh, hlavně při průvodech. Později zanikla.
- **Viola pomposa** (neboli okázalá) byla větší violou da spalla. Vznikla na popud J. S. Bacha roku 1724 v dílně lipského nástrojaře J. Ch. Hoffmanna jako viola, ale s přidanou pátou strunou e2.
- Anglická **violetta** byla barokním nástrojem. Obsahuje sedm melodických strun a dvojnásobný počet strun rezonančních. Drží se na rameni.

Mařák, Nopp (1946, s. 19) k tématu historických viol dále uvádějí:

*„Pětistrunné violy:*

*a) diskantové s laděním d g c' e' a' d', nebo d g h e' a' .*

*b) altová a tenorová s laděním G e f a d' g', nebo G c e a d'.*

*c) basová s laděním D G c e a d', nebo D G H e a.*

*d) violy kontrabasové. (Contrabasso da viola, o oktávu níže laděná.)*

*Uvedené druhy viol se dělí na dvě skupiny:*

*1. viola da braccio, - violy ramenné (braccio- italsky rameno).*

*2. violy de gamba, (gamba- italsky noha)“*

Pro staré violy byly typické vyřezávané hlavice ve tvaru lidských nebo zvířecích hlav, které měly umocnit mistrovské provedení nástrojů. Na spodních deskách byla často ozdobná malba náboženských symbolů, např. vyobrazení Panny Marie.

Mistři houslaři hledali stále nové typy viol, které by byly dokonalejší, což se, podle mého úsudku, do jisté míry dařilo. V tak velkém množství druhů viol pravděpodobně docházelo k tomu, že se neměla šanci ustálit podoba tohoto nástroje. Trvalo delší čas, než se stabilizoval vzhled violy tak, jak ji známe dnes. Domnívám se, že právě dlouhým hledáním své podoby byla viola v následujících obdobích částečně nedoceněná. To změnili italští houslaři, zejména pak Antonio Stradivari<sup>22</sup>, jenž našel ideální rozměry jak pro stavbu houslí, tak i violy.

### **3.2 Popis soudobé violy**

Všechny smyčcové nástroje se skládají ze stejných či velmi podobné části. Liší se zejména velikostí, tvarem a materiálem. Základ tvoří korpus nástroje, čili jeho *tělo*, dále je to *krk* a *hlava*. Korpus je složen z *horní desky*, *spodní desky* a *luby*.

*Struny* se napínají od hlavy přes *hmatník* a *kobylku*. Zakončují se ve *struníku*, kde jsou malé otvory pro ukotvení. Základní ladění se provádí navíjením strun na *kolíky*, jež jsou hlavními částmi hlavy. Výška tónu závisí na napínání struny: čím je struna kratší a napjatější, tím se dosáhne vyššího tónu. Intenzita a kvalita tónů závisí na dovednosti a také osobnosti hráče, hlavně jeho temperamentu. Jemnější ladění se provádí pomocí *šroubů* ve *struníku*.

Každý nástroj má tzv. *duši*, což je dřevěný kolík spojující horní a dolní desku. Pod basovou strunou se nachází tzv. *trámec*, který zvenku není vidět. Obě tyto části mají funkci zpevňovat nástroj, protože ten je neustále vystaven velkému tahu (tlaku) strun. Duše zajišťuje akustické vlastnosti nástroje.

Horní deska bývá obvykle vyrobená ze smrkového dřeva, spodní deska ze dřeva javorového. Hmatník by měl být z ebenového dřeva, protože je velmi zatěžován a eben je kvalitní tvrdé dřevo nepodléhající rychlému opotřebování. Z ebenového dřeva jsou zpravidla

---

<sup>22</sup>Stradivari, A. (1640-45-1737), italský mistr houslař pocházející z Cremony. Jeho nástroje jsou dodnes považovány za nepřekonatelné, zejména u houslí.

vysoustruženy i kolíky a pražce. Rozhodující pro kvalitu nástroje jsou vlastnosti lihového laku. Mistři houslaři většinou používají svou vlastní recepturu, jež podléhá výrobnímu tajemství.

Velmi důležitá je rovněž kvalita a (druh, stáří – vyzrálost, těžební lokalita) použitého dřeva. Smyčcové nástroje nelze vyrábět ze syrového dřeva, naopak, je nutné materiál řádně vysušit. Proces sušení je opět tajemstvím jednotlivých houslařů. Všeobecně však platí, že dřevo zraje na stinném, suchém a vzdušném místě, a to i desítky let.

Protože je viola menší, než by z akustického hlediska měla být, vyšší harmonické frekvence jsou u ní utlumeny, což je důvodem pro jiné tónové charakteristiky, než mají housle. Trup violy měří nejčastěji 42 cm.

Pro účely školního hraní se vyrábějí nástroje strojně. Rozdíl mezi nástrojem sériově vyrobeným a *postaveným* mistrem houslařem je zřejmý. Do uměleckého řemesla, kterým houslařství bez pochyb je, nepatří frézky, brusky ani umělé materiály. Housle *sestavované ze sériově vyrobených částí* podružné kvality ztrácí specifika individuálního výrobku a hodí se opravdu pouze pro účely procesu výuky hry na nástroj pro začátečníka.

### 3.3 Charakteristika violy a její využití

Viola je strunný smyčcový nástroj, který je podobný houslím. Má čtyři struny laděné v intervalu čisté kvinty c g d' a'. Viola je laděna o kvintu níže než housle. Zvuk violy je tajemný, melancholický a zasněný. Ve vyšších polohách se nástroj přibližuje zvuku houslí. Naopak v nižší poloze působí divoce, temperamentně, až výhruzně. Velikost violy má podstatný vliv na sílu zvuku a barvě tónu, zejména na nižších strunách. Průměrná velikost je čtyřicet dva centimetry. Jsou i menší varianty viol. Zde můžeme dojít ke dvěma paralelním názorům, zda menší nástroj dosahuje menších zvukových a výrazových kvalit, nebo naopak.

Z mé interpretační praxe usuzuji, že by se ke každému nástroji, a to znamená i k menším nástrojům viol, mělo přistupovat individuálně. Každý hráč by si měl, dle své intuice, vytvořit vlastní přístup k nástroji.

Nyní bych se zaměřila na rozdíl mezi smyčcem houslovým a violovým, kde je vidět, že smyčec violový je o jeden centimetr kratší a mohutnější. Měří sedmdesát čtyři centimetry. Také žabka bývá zaoblenu, jako u smyčce violoncellového.

Smyčcová technika u violistů je totožná s houslovou, ale u violy je důležitá fyzická vybavenost hráče. Notace bývá v altovém violovém klíči, ale též v i houslovém.

Uplatnění violy je obvyklé v orchestrální hře. V komorních tělesech je vhodná zejména pro smyčcová kvarteta. Sólové party violy jsou velmi působivé, velmi záleží na charakteru interpretovaných skladeb. Díky barvě tohoto nádherného nástroje se viola stala skutečně rovnocenným nástrojem houslím. Violy zajišťují v orchestru tzv. střední hlasy, tzn. druhý hlas k houslovému partu – nebo tzv. kontrapunkt, tj. samostatně vedený druhý hlas.

V současné době se na hudebním trhu objevují různé módní výstřelky, jako elektrické, skleněné či jinak inovované smyčcové nástroje. Klasické smyčcové nástroje se však zatím plně nepodařilo nahradit technikou. Tradiční dřevěné nástroje, které bývají ukázkou mistrovského houslařského řemesla, jsou a s nejvyšší pravděpodobností ještě dlouho zůstanou nenahraditelné.

Ze své pedagogické praxe učitelky hudební výchovy na základní škole mohu posoudit, že viola je ideálním doprovodným nástrojem při zpěvu. Vzhledem ke své nižší tónové poloze je pro děti přirozená a atraktivní. Hra na violu probouzí v dětech kreativitu a důležité výrazové prvky v písních.

## 4. Mistři houslaři

Chtěla bych představit slavné mistry houslaře, kteří dokázali postavit hudební nástroje bez moderní techniky, ale museli ovládat určité metody a postupy. Ke zhotovení smyčcových nástrojů bylo třeba velkého úsilí a trpělivosti, a ne vždy se ideálních výsledků dosáhlo snadnou cestou. Mistři houslaři vyhledávali dřeva vynikajících akustických vlastností, tedy dřeva vhodná k dosažení nevyšších tónových kvalit.

Díky mistrovskému umění stavitelů smyčcových nástrojů a intuitivního výběru vhodného materiálu, se domnívám, že kvalita těchto nástrojů překonala staletí. Je velmi malé množství údajů, jak mistři houslaři postupovali při stavbě viol. Je logické, že housle měly, mají a budou hrát stěžejní úlohu ve smyčcových nástrojích.

### 4.1 Stavitelé houslí a viol – historie

Jeden ze slavných stavitelů louten a viol byl Gaspar Duiffoprougcar<sup>23</sup>. Z dalších mistrů je Gaspara da Salò.

Mařák, Nopp (1946, s. 22) uvádějí, že jeho „*pravé jméno je Gasparo Bertolotti. Narodil se 1540 (1542?) v Salò u Gardského jezera. Usadil se v Brescii, kde byl brzy známý jako znamenitý výrobce louten, viol a kontrabasů, daleko předstihující své předchůdce. Od roku 1568 nazýván byl „Magistro de violini”*“

Byl zakladatelem první italské houslařské školy – školy brescianské.

Vedle školy brescianské vznikla škola cremonská. Představitelem byl Adrea Amati<sup>24</sup>. Ten například vyrobil v Cremoně první housle, a to v roce 1564. Jeho dva synové Antonio Amati<sup>25</sup> a Hieronymus Amati<sup>26</sup> vyrobili společně violu, která měla etiketu s oběma jmény. Byla to viola obou bratrů z Cremony z roku 1592.

„*Tato viola z pražského Národního muzea je sestrou violy týchž mistrů, uložené v Anglii v oxfordském muzeu Ashmolean. Obě jsou propracovány v téže době a ze stejné formy. Pražská viola však byla později zmenšena, to jest zkrácena více než o dva centimetry a*

---

<sup>23</sup> Duiffoprougcar, G. (Caspar Tieffenbrucker), (1514 – 1570), působil v Bologni, Paříži a Lyoně.

<sup>24</sup> Andrea Amati (1535 – 1611), mistr houslař působící v Cremoně. Byl žákem Salovým.

<sup>25</sup> Antonio Amati (1555 – 1640), nejstarší syn Andrey Amatiho.

<sup>26</sup> Hieronymus Amati (1556 – 1630), mladší syn Andrey Amatiho.

*také zúžena ve svém středu, rovněž skoro o dva centimetry. Novější je však jen její krk, nástroj je jinak ve všech částech původní. Hlavice, dřevo korpusu, růžky i efové otvory jsou shodné s violou v Anglii.*“ (Čížek, 2002, s. 71)

Snad nejznámější housle "Le Messie" (známé také jako "Salabue") vyrobil v roce 1716 Antonio Stradivari. Nikdy se na ně nehrálo a dnes jsou vystaveny v Ashmolean Museum v Oxford. Originální housle, violy, violoncella i kytary ze Stradivariho dílny jsou k vidění v novém Stradivariho muzeu v historickém městečku Cremona na jihu italské Lombardie, kde slavné nástroje vyráběl.<sup>27</sup>

Dalším zajímavým nástrojem je viola od Augusta Sebastiena Phillipa Bernardela<sup>28</sup>.

*„Viola, kterou zde předkládáme, vznikla roku 1839. Má korpus dlouhý 39 cm, dno je z jednoho kusu středně hustě žíhaného javoru, lak je tmavě červenohnědý na žlutohnědém podkladě. Viola slouží v pražské Státní sbírce hudebních nástrojů při Národním muzeu.*“ (Čížek, 2002, s. 73)

Z předchozích citací vyplývá, že mistři houslaři z většiny evropských zemí se inspirovali při stavbě houslí a viol od italských mistrů. Začínající mistři houslaři podnikali studijní cesty do slavných italských měst, zejména do Brescie a Cremony. Získávali zkušenosti nejen ve stavbě nástrojů, ale též v postupech, jak správně aplikovat lak na nástroj, aby kvalita instrumentu byla ještě větší. A následně nabyté zkušenosti uplatnili ve svých zemích.

## 4.2 Tradice českých mistrů houslařů

Také v Čechách má houslařství svou tradici. Čechy procházely pohnutými dějinami, ale to nemělo vliv na vznik pražské školy houslařské. O založení školy se zasloužil zejména Tomáš Edlinger<sup>29</sup>. Byl prvním významným stavitelem houslí a viol. Dalším výborným houslařem byl Ondřej Hulinský<sup>30</sup>, žák Jana Oldřicha Eberleho.

O dalším vynikajícím houslaři, který budoval českou tradici, píše Pilař, Šrámek (1985, s. 164 – 165):

---

<sup>27</sup> Čt 24, 2013. Dostupné z: [www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/244170-stradivarky-jako-siroka-paleta-barev/](http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/244170-stradivarky-jako-siroka-paleta-barev/)

<sup>28</sup> Bernardel, A., S., P. (1802 – 1870), francouzský mistr houslař. Jeho nástroje dosahují velmi vysoké tónové kvality. Byl žákem Nicolase Lupota.

<sup>29</sup> Edlinger, T. (1662 – 1729), původem Němec. Do Prahy přišel jako mistr houslař v roce 1690. Mezi jeho žáky patří syn Josef Joachim Edlinger (1693 – 1748), Jan Jiří Hellmer (1687 – 1770), Jan Oldřich Eberle (1699 – 1768).

<sup>30</sup> Hulinský, O. (1731 – 1788), jeho nástroje mají svá specifika. Živě červený lak, krásný tvar, silný tón.

*„Mistr houslař Kašpar Strnad (1752 – 1823) se narodil v Praze na Malé straně. Byl žákem Ondřeje Hulinského, u kterého pracoval i po vyučení. V roce 1787 si otevřel vlastní dílnu na Malé straně v č. 446. Byl vzdělaným hudebníkem, hrál dobře na housle a na violu. Jeho žáky byli Emanuel Adam Homolka, Karel Šembera. Kašpar Strnad pracoval zpočátku pod vlivem svého učitele a ostatních pražských houslařů Edlingerovy školy z 18. století, Helmerů a Eberleho. Byl prvním pražským houslařem, který se od staré školy odpoutal, i když zpočátku nenalézal plné pochopení. Teprve čas uznal jeho nový model za správný; v modelu, klenbě, laku i tónu a v dokonalosti práce dosáhl vzhledu italských houslí.“*

Naši mistři houslaři byli výbornými staviteli, i když se, co se týče postupů při výrobě nástrojů, zpočátku drželi italských mistrů. Svou vůlí a touhou se snažili najít originální cestu k výrobě kvalitních nástrojů. K nadaným a vynikajícím houslařům patří rod Špidlenů: Franišek 1867 – 1916, Otakar František 1896 – 1958, Přemysl Otakar 1920 – 2010, Jan Baptista, 1967.

Vedle pražské houslařské školy má svou důležitou pozici krkonošská škola. Paseky nad Jizerou se staly její kolébkou. Zakladatelem této školy byl Věnceslav Metelka.

*„Narodil se 15. září 1807 ve Sklenařicích (podle rodinných záznamů 17. září 1807), zemřel 1. června 1867 v Pasekách nad Jizerou. Jeho otec, velmi dobrý hudebník považoval snad za svou povinnost postarat se o hudební vzdělání svých dětí. Proto se Věnceslav záhy už jako školák začal učit na housle u sklenařického kantora a u jeho nástupce pak na flétnu a klavír. Penzionovaný kapelník vojenské hudby ho učil hrát na flétnu, lesní roh a polní troubu. Později hrál Metelka dobře i kontrabas. Vypravil se do světa na zkušenou a v Náchodě se dověděl, že výrobce klavírů a hudebních nástrojů František Hendrych hledá pomocníka. Výroba hudebních nástrojů Věnceslava lákala, práce ho zaujala a i mistr s ním byl velice spokojen. Přestože v Náchodě byl zaměstnán jenom necelý rok, získal tam základy stavby houslí.*

*V kraji Věnceslava Metelky v podhůří Krkonoš se žilo těžce; v tomto kraji tkalců, chalupníků, muzikantů a vlastenců nebylo široko daleko žádného houslaře, takže není divu, že se Metelka stal velmi brzy vyhledávaným houslařem a opravářem. O tom svědčí velký počet nových nástrojů, které zhotovoval. Jeho nástroje sice nepatří mezi vrcholná díla českých houslařů, ale jeho práce má svůj osobitý půvab a zcela určitý a zřetelný styl. I když byl vlastně především samoukem, rozpoznal, že budoucnost patří nástrojům ne příliš klenutým. Typický je tvar a položení Metelkových effů, klenba u okrajů se žlábkem je dobře a osobitě propracovaná, tvar a řezání hlavičky většinou poněkud hrubší. Metelka využíval pro své*

*nástroje dřevo krkonošské, které je těžší a vizuálně ne tak efektní a krásné. Sám Václav Metelka vyučil houslařství všechny své děti. Václava (1838 – 1856), Johana (1843 – 1868), kteří však brzy zemřeli a Josefa (1841 – 1880), který po otci převzal dílnu.“ (Pilař, Šrámek, 1985, s. 134 – 135)*

Josef Metelka byl pokračovatelem svého otce. Ovlivnila ho celá řada houslařských škol z Itálie, Francie nebo Vídně. Mezi jeho nadané žáky patřil František Vitáček<sup>31</sup> a Benjamin Patočka.

O něm Pilař, Šrámek (1985, s. 141 – 142) píše:

*„Narodil se 31. srpna 1864 v Pasekách nad Jizerou v domě č. 27, zemřel 23. dubna 1931. Ve čtrnácti letech (1878) nastoupil do učení k mistru houslaři Josefu Metelkovi. V březnu 1894 se přestěhoval s rodinou do Jičína. Benjamin Patočka byl ve své době silným macharovcem a velkým ateistou. Čeští muzikanti „šumaři“ chodili na zimu hrát do Ruska a brávali s sebou Patočkovy nástroje do tzv. komise. Proto se celá řada jeho nástrojů dostala do Rostova na Donu, ale i do Moskvy. Měl často korespondenci s Ruskem. Naučil se rusky a byl členem i pokladníkem Ruského kroužku v Jičíně. Stavěl od základu nejen housle, violy, violoncella a kontrabasy, ale i violy d'amoure, kytary, mandoliny i balalajky. Na vlastní nástroje používal nejčastěji model Stradivariho, Guarneriho a Steinera, ale i modely jiných mistrů. Sám si míchal a vařil olejový lak. Smrkové dřevo kupoval ponejvíce na Šumavě, javorové dřevo objednával balkánské; javory často vybíral i v Pasekách nad Jizerou. Při řezání na pile si vybíral jen ty nejlepší části, takže nejen stylem práce, ale i použitím krkonošským javorem se jeho nástroje řadí mezi nástroje zakladatelů krkonošské houslařské školy. Jeho práce byla brzy známa a uznávána; protože posílal nástroje i do Ameriky. Zúčastnil se různých výstav. Za svoje expozice obdržel diplomy, bronzovou a zlatou medaili.“*

K Patočkovým žákům patřili např. Miroslav Carda, Josef Čermák, Antonín Pilař a Josef Vedral. Jmen mistrů houslařů je nepřehledné množství. Mým důvodem selektovat výběr uvedených mistrů zrovna takto, bylo záměrné, protože vlastním violu, jež pochází z dílny Benjamin Patočky.

Vzhledem k původu této violy jsem se začala detailněji zabývat otázkou, kdo z houslařů dokončil její stavbu. U Benjamin Patočky bylo běžné, že jeho nástroje často dokončovali jeho žáci. U mé violy to s největší pravděpodobností bylo stejné. Na štítku uvnitř nástroje je jednoznačně jmenován jako stavitel Benjamin Patočka, houslař v Jičíně, Království

---

<sup>31</sup> Vitáček, F. (1790 – 1865), po smrti Metelky zůstal pracovat v jeho dílně a učil Benjamin Patočku.



české. Zda je moje viola vyrobena pouze z rukou mistra houslaře Benjamína Patočky anebo jednoho z jeho žáků, jsem požádala o radu výborného mistra houslaře Františka Kůse<sup>32</sup>. Mistr houslař mě, po prozkoumání violy, ubezpečil, že viola skutečně pochází z dílny Benjamína Patočky, ale její výrobu dokončil Josef Vedral. Toto rozhodnutí uvedl na základě odhadu typu dřeva i laku violy. Stáří nástroje stanovil do let 1897 – 1908.

Na základě získaných informací jsem došla k závěru, že moje viola je skutečně originálem mistra houslaře Benjamína Patočky. Velikost violy je třicet osm a osm desetin centimetru. Zaujala mě struktura dřeva. Vrchní deska je z alpského smrku. Spodní deska, luby a krk je z javoru klenu. Nástroj je velmi pěkně vymodelován a celkově je vyvážen i po stránce zvukové.

Moje viola je pro mě ideální jak po stránce výrazové, tak i technické. Po několikaleté zkušenosti hraní na tento nástroj jsem nabyla přesvědčení, že je violou určenou k sólové a komorní hře. K tomuto nástrojovému klenotu patří neodmyslitelně kvalitní smyčec. Vlastním smyčec z dílny mistra smyččáře Michaela Döllinga z německého Erlbachu. Smyčec je dlouhý sedmdesát tři centimetrů a je z brazilského fernambukového dřeva. Zajímavostí mého smyčce je mistrovské propracování velmi útlé špičky. Smyčec je výborně ovladatelný pro technické i výrazové skladby.

---

<sup>32</sup> Kůs, F. (1965), mistr houslař působící v Ostrově nad Ohří. Od roku 2000 pracoval po tři roky v atelieru Jana a Přemysla Otakara Špidlena v Praze jako restaurátor smyčcových nástrojů. Jeho nástroje dosahují nejvyšších zvukových i uměleckých kvalit. Je stavitelem houslí, viol a kytar.

## 5. Král violy Oskar Nedbal

Lidé si od nepaměti pro své potěšení vyráběli různé hudební nástroje, které se snažili oživit. Je samozřejmé, že jak šel vývoj nástrojů, tak se vyvíjela i kvalitnější interpretace. Uplynulo mnoho staletí, než se z hráčů stali opravdoví virtuosové.

Ve své bakalářské práci jsem se zaměřila na tři české slavné violisty Oskara Nedbala, Jiřího Herolda a Ladislava Černého. Tyto osobnosti spojuje jedna skutečnost, a to láska k viole a její zviditelnění.

Oskar Nedbal se narodil 26. 3. 1874 v Táboře. Byl synem JUDr. Karla Nedbala. Pocházel z osmi dětí, jejichž jména jsou Rudolf, Vilém, třetí syn Oskar – který ovšem zemřel v útlém věku jednoho roku, Marie, Elsa, Luisa, opět Oskar a Karel. Otec Karel Nedbal velmi miloval komorní hudbu. Stal se častým hostitelem slavných uměleckých osobností např. Antonína Dvořáka nebo Františka Ondříčka. Nadšení k hudbě zdědily všechny děti, pouze nejmladší Karel byl zaměřený na matematiku.

Již od útlého věku projevoval Oskar lásku ke smyčcovým nástrojům, a to konkrétně k houslím. Základům hry na housle se učil u regenschoriho Andrlého. Studoval v Táboře na gymnáziu. Gymnaziální studia přerušil a odešel s otcem do Prahy, kde chtěl studovat na konzervatoři. Bylo mu pouhých jedenáct let. Jeho začátky na konzervatoři byly složité a váže se k nim historka, kterou sám Oskar Nedbal vyprávěl.

*„Tu se však ukázalo, že houslové oddělení je plně obsazeno. „Když jsem se to dověděl,“ vypravoval Nedbal později svému libretistovi Ladislavu Novákovi, „bylo mi, jako by mě někdo praštil do hlavy. Vytrhl jsem se otci z ruky a vyrazil ze sborovny. I po letech si vzpomínám na tuto chvíli, která mě zdrtila tak, že mi i nohy vypověděly službu. Usedl jsem na schody a rozplakal se jako malé dítě, jemuž vzali nejmilejší hračku. Otec, který za mnou přispěchal, marně se snažil, aby mě uklidnil, když v tom se na schodišti objevil starší pán. Sklonil se ke mně a zeptal se laskavě, proč pláče. A když jsem mu řekl, co se mi právě přihodilo, vzal mě za ruku a odvedl do ředitelny. Byl to sám ředitel konzervatoře, starý Benewitz. Zahrál jsem mu něco na housle a měl jsem vyhráno. Rozpoznal mé nadání, doporučil otci, aby mě dal zapsat do oddělení na trubku a bicí nástroje a současně mu poradil, abych se privátně dále učil hře na housle. Slíbil zároveň, že mě přeloží na oddělení houslové, jakmile se uprázdní místo. Dva roky „mazal jsem“ do tympanů a foukal trubku, až*

*posléze ředitel Benewitz přece jen splnil svůj slib a zařadil mě mezi houslisty a to hned do vyššího ročníku.*“ (Buchner, 1976, s. 16 – 17)

Ve svém studiu na konzervatoři se věnoval též kompozici u Antonína Dvořáka, který byl jeho uměleckým vzorem. V roce 1892 absolvoval konzervatoř, a s ním též Karel Hoffmann, který byl výborným houslistou, Otto Berger (violoncello) a Josef Suk (housle). Při závěrečných zkouškách se Nedbal osvědčil jako výborný korepetitor a dirigent. Z těchto čtyř absolventů vzniklo pozdější slavné České kvarteto, jehož název neslo od roku 1892. V tomto kvartetu hrál Oskar Nedbal na violu. Osobnost Nedbala skrývala velký temperamentní náboj, který mohl využít jako schopný manažer v kvartetu. Úspěchy Českého kvarteta nebyly pouze v Čechách, ale také v rakouské Vídni. Dalším úspěchem bylo Německo, kde dokázali obecenstvu přiblížit krásnou hudbu Ludwiga van Beethovena a Franze Schuberta. Jejich české muzikantství bylo skutečně ryzí. Otto Berger onemocněl a České kvarteto na kratší čas zastavilo svou uměleckou činnost. Společně si naposledy zahráli roku 1894 v Itálii. Na místo po zemřelém Ottovi Bergerovi, nastoupil Hanuš Wihan<sup>33</sup>. České kvarteto se prezentovalo po celé Evropě.

*„Až dosud se často stávalo, že do programu Českého kvarteta byly zařazeny sólové výstupy jeho členů pro zpestření programu pro méně náročné obcenstvo v menších městech. Postupně se však od této praxe upouštělo a programy dostávaly čím dále tím přísnější ráz čisté komorní hudby. I Nedbalovy oblíbené sólové výstupy se staly vzácnějšími. V roce 1898 v Lipsku přednesl s Hoffmannem za doprovodu městského orchestru řízeného Hansem Windersteinem Mozartovu koncertantní symfonii Es dur pro housle a violu a violové sólo v Berliozově symfonii Harold v Itálii. Totéž hrál Nedbal ještě dvakrát v Praze s Českou filharmonií.*“ (Buchner, 1976, s. 46 – 47)

Pro violisty tato dvě díla představují klenoty ve skladbách pro violu. Zejména v Mozartově Koncertantní symfonii Es dur pro housle, violu a orchestr, je jednoznačně slyšitelná zvuková a technická vyváženost mezi houslemi a violou. Z mého pohledu je to skutečně příklad skladby, která dokazuje, že violisté musí být stejně dobře technicky vybaveni jako houslisté.

*„Hudební list Signale napsal o Nedbalově výkonu, že si stěží lze představit dokonalejší interpretaci než Nedbalovu. Znovu se potvrdilo, že přezdívkou „král violy“ Nedbalovi právem*

---

<sup>33</sup> Wihan, H. (1855 – 1920), profesor komorní hry na pražské konzervatoři, skvělý violoncellista.

*náleží. Jeho sólové výstupy byly však stále vzácnější, i když se jich nevzdal docela ani v dobách, kdy již dávno nebyl členem českého kvarteta.*“ (Tamtéž, s. 47)

V jeho soukromém životě došlo v roce 1897 ke sňatku s dcerou táborského hoteliéra Josefínou Setunskou. Bruchner (1976, s. 48) uvádí zajímavou informaci o svatbě Josefa Suka:

*„Pak se oženil Suk. Jeho chotí se stala dcera Antonína Dvořáka Otýlie. Na této svatbě byla za družičku snoubenka primária Hoffmanna Marie Mokrá, dcera notáře a jihočeského básníka Otakara Mokrého. Hoffmann se s ní oženil jako poslední z této trojice.“*

Nejen sláva Českého kvarteta, ale také Nedbalovy výkony hry na violu dosahovaly vrcholu. Podle německé kritiky patřil k nejlepším violistům. Svou interpretační činnost postupně omezoval a spíše se věnoval dirigování a kompoziční činnosti. K jeho skladatelským úspěchům patřila baletní pantomima Pohádka o Honzovi.

Rok 1903 znamená v jeho životě zlom. Umírá jeho žena. To má neblahé následky v pozici violisty Českého kvarteta. V době těžké nemoci jeho ženy mu byla oporou Hoffmanova manželka Marie, o které se zmiňují v předchozím citátu. Vzhledem k častým konfliktům mezi Nedbalem a Hoffmannem, náhle odešel z Prahy v roce 1906 s Marií Hoffmanovou do Vídně.

*„V zápalu své lásky obětoval i violu, s kterou zažil tolik šťastných a slavných chvil. Později se k ní vracel jenom v nejdůvěrnějších chvílích, aby ztišoval jejími zastřenými tóny vzrušení. České kvarteto ztratilo tím svého nejsvráznějšího člena. Jako však našlo náhradu za Bergera, našlo ji i za Nedbala a později i za Wihana; a tak ještě 27 let šířilo slávu českého reprodukčního období.“* (Tamtéž, s. 53)

Oskar Nedbal vlastnil violu, která byla větších rozměrů, ale ne tak dobrého zvuku. Nástroj pocházel od tyrolského mistra houslaře Matea Gofrillera z roku 1768.

*„Dovedl z ní vyloudit čarokrásné tóny takové intenzity, že při violovém sólu nemuseli jeho hráči své nástroje příliš ztlumit. Nedbal se pootočil směrem k obecenstvu a odpoután od not, vřelým a dalekonosným tónem vyhrál své sólo bez znatelné námahy. O jeho nástroji napsal, kterýsi kritik, že má „snivý zvuk lesního rohu, parodický tón fagotu, sílu kontrabasů i sladký zvuk houslí.“* (Tamtéž, s. 55)

Po odchodu ze své vlasti krátce cestoval. Byl v Egyptě, Sicílii. Bruchner (1976) uvádí, že Rakouský hudební svaz rozhodl o vzniku nového orchestru pod názvem Wiener

Tonkünstlerorchester<sup>34</sup>. Nedbal si byl vědom své druhé hudební vášně – dirigování. Jeho dirigentská cesta nebyla jednoduchá.

*„Nedbalovo štěstí se dovršilo 10. října 1907, kdy došlo k prvnímu veřejnému vystoupení nového tělesa Tonkünstlerorchester ve velkém sále Hudebního spolku (Musikverein). Na jeho řízení se podíleli tři dirigenti i Oskar Nedbal, Hans Pfitzner<sup>35</sup> a Lisztův žák Bernhard Stavenhagen<sup>36</sup>; týž Stavenhagen, který řídil některé abonentní koncerty České filharmonie v Praze. Byl dobrým pianistou a jeho specialistou bylo, že hrál sólový part svého klavírního koncertu s průvodem orchestru a sám přitom orchestr řídil. A nyní se jeden z těchto tří umělců měl stát jediným stálým dirigentem Tonkünstlerorchesteru.“* (Buchner, 1976, s. 61 – 64)

Po tomto vítězství se Nedbal pustil do práce a snažil se, aby hudební těleso povznesl na výsluní. Cesta nebyla jednoduchá. Zde se ale naštěstí projevovaly nejen jeho vynikající dirigentské schopnosti, ale také prozíravost a organizátorský talent. Zatímco ostatní vídeňské orchestry odmítaly hrát soudobé skladby a stále zařazovaly do svých programů díla zaručující úspěch, Nedbal činil přesný opak. Díla, která posluchačům předkládal, byla od autorů ve Vídni zcela neznámých. Buchner (1976) uvádí, že orchestr měl Nedbala upřímně rád, a to pro jeho umělecké kvality, veselou povahu a dobré srdce. Nedovedl prý nikomu ublížit. Postupně tak vybudoval mezi všemi muzikanty shodu a přátelský tón.

Je patrné, že Nedbal byl člověk velkého nadání jak instrumentálního, tak dirigentského. Jeho kroky však jistě vedly ke hře na violu. Ke své výtečné dirigentské práci tak postupně získal zkušenosti také ze sólové i komorní hry.

Svou osobností velmi sugestivně působil na hráče a jeho taktovka byla pro ně jakýmsi vnitřním dorozumíváním. Se svým orchestrem hostoval např. v Benátkách a v Budapešti.

*„Začátkem roku 1913 přinesl Nedbalovi další dirigentské vavříny v Římě, kde 2. a 9. února řídil koncerty. Akademie Santa Cecilia. Na programu byla Brahmsova druhá symfonie, skladby Dvořákovy, Sukovy, Griegovy a Nedbalem milovaná symfonická báseň, Smetanova Vltava, kterou musel opakovat. K velkému překvapení, ba úžasu Nedbalovu přihodila se neuvěřitelná věc. Obecenstvo totiž při opakování zpívalo úvodní motiv s sebou. Po koncertě Nedbal se vyptával ihned u italských přátel, jak si má tento podivuhodný a*

---

<sup>34</sup> Wiener Tonkünstlerorchester v českém jazyce znamená Vídeňský umělecký orchestr.

<sup>35</sup> Pfitzner, H. (1869 – 1949) – byl německý hudební skladatel, klavírista, dirigent a hudební pedagog.

<sup>36</sup> Stavenhagen, B. (1862 – 1914) – byl německý pianista, skladatel, dirigent.

*vzácný úkaz vysvětlit. A tu se dozvěděl zajímavou věc: Motiv Vltavy je skoro totožný s melodií neapolské národní písně.*“ (Tamtéž, s. 150)

I ve válečných letech byl věrný Budapešti, kde v tak pohnuté době koncertoval. Za války bylo zahraniční koncertování minimální, ale nemělo to vliv na činnost Tonkünstlerorchesteru v Rakousku. Konec války znamenal též konec Nedbalova působení v orchestru.

Rakousko svou porážku v 1. světové válce těžce neslo a tamní protičeská nálada neumožňovala Nedbalovi vystupovat.

Po vzniku Československa roku 1918 se Nedbal rozhodl vrátit do své rodné vlasti. Pobýval v záměčku v Chlumu u Třeboně. Zde nenašel pro svou dirigentskou práci pochopení. Napsal pouze jedinou operu Sedlák Jakub. Byl zklamaný a též duševně zlomený. Odešel z Čech na Slovensko, kde v roce 1923 přijal místo ředitele Slovenského národního divadla v Bratislavě.

Toto divadlo svého času povznesl nejen díky vlastnímu umu, ale i díky své velké popularitě, která dalece přesahovala hranice rodného státu. Bratislavu díky tomu navštívili proslulé osobnosti, jako byli např. Georgij Andrejevič Baklanov<sup>37</sup> nebo Ema Destinová<sup>38</sup>. Pod Nedbalovým vedením sláva divadla objektivně stoupla, hlavně v počátcích jeho působení ve funkci.

V krátké době podnikl zájezdy do Prahy, Vídně, Budapešti. Pod tíhou starostí se často upínal ke sklence vína, kde nalézal lepší iluze světa.

*„Ani rostoucí starosti, ani reminiscence pod bratislavskými věchýtky neprospívaly Nedbalovu těžce zkoušenému zdraví. Při zájezdu opery do Prahy roku 1925 seděl za ním v orchestru lékař s připravenou jehlou ve strachu, že padne. Těžké dýchání vyvolalo pocení, srdeční bolesti, znemožnily pohyb rukou. Trpěl dekompenzací srdce, vleklým zánětem ledvin a přidruženými dnovými bolestmi. Nervově byl na pokraji zhroucení. Lékař ho udržoval od představení k představení jen zázrakem.*“ (Tamtéž, s. 300)

Problémy se prohlubovaly, protože Slovenské národní divadlo mělo velké dluhy a dávalo to Nedbalovi za vinu.

---

<sup>37</sup> Baklanov, G., A. (1881 – 1938) – ruský operní pěvec; baryton, debutoval v Petrohradu, působil v Moskvě, Berlíně, Vídni, Londýně.

<sup>38</sup> Destinová, E. (1878 – 1930) – světoznámá operní pěvkyně, vystupovala v předních světových divadlech. Získala angažmá v Metropolitní opeře v New Yorku. 1916 se vrátila do Čech a byla na hranicích zadržena kvůli špionáži.

V polovině prosince 1930 odjel do chorvatského Zábřehu, kde vystupoval s tamní filharmonií. Zde mu umožnili uvést premiéru autorské baletní Pohádky o Honzovi. Cestou se velmi rychle zhoršoval jeho zdravotní stav. Příčinu je pravděpodobně možné najít v lidských pomluvách a intrikách, které ho dohnaly na konec všech fyzických i psychických sil. 24. prosince 1930 totiž spáchal sebevraždu skokem z okna. Tento hudební velikán, skladatel a virtuos ve hře na violu, byl pohřben v Záhřebu.

Hudebníci jsou lidé citliví a více zranitelní. Svou hudbou se snaží promlouvat ke všem lidem a otevírat jejich srdce, aby byli lidštější a shovívavější. Josef Suk<sup>39</sup>, vnuk Josefa Suka (viz výše), se postaral, aby byly ostatky Oskara Nedbala převezeny do České republiky. 12. května 2006 byl pohřben na pražském Slavíně.

Im memoriam se mu tak dostalo pocty, kterou si za svou celoživotní práci plně zasloužil.

---

<sup>39</sup> Suk, J. (1929 – 2011), byl vynikajícím houslovým virtuosem a též hrál na violu.

## 6. Osobnost violisty Jiřího Herolda

Jiří Herold se narodil 16. dubna 1875 v Rakovníku. Muzikantské nadání zdědil po rodičích. Své první hudební kroky začal u ředitele rakovnického kůru Jana Janáka, který byl absolventem pražské varhanní školy. U Janáka se Herold učil hrát na housle. Jeho hudební vzdělání rozšířil jeho strýc Josef Fiala. Z obecné školy přešel na rakovnickou reálku, kde vystudoval tři třídy. Studia na reálce přerušil z důvodu lásky k hudbě. V roce 1888 byl přijat na pražskou konzervatoř a byl mladším spolužákem houslistů Karla Hoffmanna a Josefa Suka. Jeho učiteli na konzervatoři byli houslový virtuos Ferdinand Lachner a ředitel Antonín Benewitz.

*„Avšak Heroldovi nestačily housle a komorní hra k nasycení dychtivé duše. Studoval hudební teorii a skladbu u Karla Knittla a Karla Steckra, ale jeho ideálem bylo dostat se do skladebné třídy Antonína Dvořáka. Nepochodil, a pokusil se tedy dostat se tam na černo. Dvořákovi však neušlo, že má ve třídě najednou nového žáka, štíhlého, hezkého, černovlasého mladíčka, a vyhnal ho ze třídy stručným: „Marš!“ O něco později se Heroldovi dostalo cti, že při koncertě v Rakovníku obracel noty Dvořákovi, který si ho ve své roztržitosti nepamatoval. Zhostil se své úlohy skvěle, ač měl velkou trému, a ve své mladické přímočarosti myslel, že už to má u Dvořáka vyhráno. Vkradl se tedy po Dvořákově návratu opět do jeho třídy a Dvořák si ho ku podivu nepovšiml. Osmělen tímto úspěchem, připojil se po hodině k Dvořákovým žákům, kteří svého mistra doprovázeli k jeho bytu, a šel skromně jako poslední v řadě. Pak ale nastala katastrofa. Dvořák zpozoroval při loučení s žáky cizího mladíka, zeptal se ho, jak se jmenuje, a pak na něho vykřikl po druhé to své strašné: „Marš!“ A Herold upaloval co nejrychleji, aby zmizel z očí svého Boha, neboť tím byl pro něho Dvořák už tehdy, a přes toto dvojí „Marš!“ zůstal jím po celý jeho život.“ (Květ, 1947, s. 4 – 5)*

Konzervatoř absolvoval v roce 1895. Nastoupil vojenskou službu u hudby vídeňského pluku jako sólový houslista. Po návratu z vojny nenašel vhodné zaměstnání a přijal místo domácího učitele hudby v rodině knížete Fürstenberga. Když knížecí rodina pobývala ve Vídni, vypomáhal Herold často v orchestru dvorní opery, kde byl dirigentem Gustav Mahler<sup>40</sup>.

V roce 1901 byl přijat do orchestru České filharmonie jako houslista, a pro svou píli se brzy stal koncertním mistrem. Protože existenční postavení ve filharmonii bylo nejisté,

---

<sup>40</sup> Mahler, G. (1860 – 1911), hudební skladatel, dirigent českého původu.



odešel. Následně si založil **smyčcové kvarteto** s kolegy Aloisem Palečkem, Oldřichem Vávrou a Maxem Škvorem pod názvem „*Heroldovo kvarteto*“.

V roce 1906 opustil české kvarteto Oskar Nedbal. Tím se České kvarteto ocitlo v těžké situaci. Květ (1947, s. 9) k tomu uvádí:

*„V této situaci napadla Josefa Suka smělá, ale opravdu spásná myšlenka: získat Jiřího Herolda jako violistu. Jeho kvality houslistické dovedl Suk jako znalec hry houslové i Heroldova umění nad jiné dokonale ocenit. Šlo jen o to, zda se ušlechtilé Heroldovy prsty dovedou v tak krátké době, která byla k dispozici, přeškolit z houslí na violu.“*

Herolda oslovil sám Josef Suk, aby se stal violistou v Českém kvartetu. A zde mohu konstatovat, že výborný hráč na housle se dokáže adaptovat pro hru na violu, jehož je příkladem Jiří Herold. Primárius Karel Hoffmann nastudoval s Heroldem v krátké době repertoár Českého kvarteta. Svou pílí a houževnatostí dosáhl Herold toho, že se stal dokonalým violistou, jako kdyby na violu hrát od samého počátku.

Heroldovým vstupem do Českého kvarteta neztratilo kvarteto na kráse zvuku, ale naopak získalo na větší intimnosti podání. V roce 1913 na místo Hanuše Wihana nastoupil violoncellista z Ševčíkova kvarteta Ladislav Zelenka. Ladislav Zelenka se s Jiřím Heroldem stali nerozlučnými přáteli. Spjoval je také společný zájem o fotografii a kreslení.

Vypuknutím první světové války bylo České kvarteto zbaveno mezinárodních závazků a mohlo se více věnovat české hudbě. Jejich repertoár se zaměřil na moderní a slováckou hudbu.

*„Revoluce v roce 1918 ukončila tyto útrapy a českému kvartetu se otevřely opět možnosti rozletu do ciziny. Nejslavnější z jeho prvních cest byly první poválečné návštěvy ve Francii. Zvláště dojemný byl koncert v Cognacu, kde se zrodily naše francouzské legie. Ale i v Anglii a v Holandsku bylo České kvarteto vítáno s bouřlivým jásotem. Na všech cestách Českého kvarteta budila pozornost krásná hlava Heroldova, která začínala už prokvétat bílými nitkami a stávala se tím zajímavější. Ladislav Zelenka umí o zjevu Heroldově vyprávět pěkné historky.“* (Tamtéž, s. 15)

V roce 1922 byl, spolu s ostatními, povolán na pražskou konzervatoř jako profesor komorní hry. Nejen, že se věnoval praktické výuce hry, ale snažil se také komponovat. Vzhledem k vysoké inteligenci a svému kouzlu osobnosti působil na mladé hudebníky inspirativním a kreativním dojmem. Stal pro mnohé studenty konzervatoře velkým vzorem.

*„Přestup Heroldův k viole ho přivedl k tomu, že v roce 1907 napsal Cigánské melodie a Baladu pro violu s průvodem klavíru. Jak je vidět, reagoval Herold na své přeškolení ve violistu i vnitřně jako skladatel. Krásným dokladem jeho skromnosti a sebekritiky je to, že odmítl nabídku velké německé firmy Eulenburgovy, která chtěla doplnit chudou literaturu pro violu vydáním těchto skladeb. Herold cítil, že není rozený skladatel, a věděl, že Eulenburg chtěl reklamně využít jeho popularity jako člena českého kvarteta. A to se přičilo Heroldovu jemnocitu. Nepřijal tuto nabídku, třebaš byl finančně velmi lákavá. Přesto musíme uznat, že Heroldovy skladby jsou ušlechtilé a schopné vydání, jak uznával i Suk, který je občas s Hoffmannem hrával v menších, ale znaleckých společnostech hlavně v Německu.“* (Tamtéž, s. 16 – 17)

Pro žáky bylo přínosem, že měli takového učitele, který se pro ně snažil skládat instrumentální skladby (zejména šest etud pro violu), a tím jim umožnil snadnější studium tohoto krásného nástroje. I když byl profesorem na konzervatoři, nezanedbával svůj interpretační rozvoj na violu.

Květ (1947, s. 18) píše, že *„byl přesvědčen, že violista nesmí být pouze „virtuosem do třetí polohy“, jak praví známý vtip, nýbrž musí být technicky stejně na výši jako každý houslový virtuos.“*

Heroldova sólová hra na violu se stala vyhledávanou např. v programní symfonii Hectora Berlioze<sup>41</sup>, Harold v Itálii nebo Sonáta B dur pro violu a klavír od Jana Stamice. Díky jeho aktivitě v sólové hře na violu inspirovalo skladatele více komponovat skladby pro violu. Heroldova interpretační vyspělost na volu byla na takové úrovni, že byla srovnatelná s hrou Paula Hindemitha<sup>42</sup>. Pro velké fyzické i psychické vypětí se u Herolda objevila zákeřná nemoc angina pectoris. Ta způsobila, že nástroj musel odložit na delší dobu.

Už od dětství se u něho objevovala touha něco stavět. Koničkem se mu stalo houslařství, které ho fascinovalo. První houslařské schopnosti si přivezl z Vídně od německého houslaře Stübigra, jenž pocházel ze západních Čech. Ve své houslařské dílně trávil hodně volného času, protože byl pro toto umění nadšený. Aby se zdokonalil ve stavbě houslí, navštívil mistra houslaře Otakara F. Špidlena<sup>43</sup> a též navštívil i jiné houslařské dílny.

---

<sup>41</sup> Berlioz, H. (1803 – 1869), francouzský hudební skladatel období romantismu.

<sup>42</sup> Hindemith, P. (1895 – 1963), německý hudební skladatel, violista, pedagog, hudební teoretik a dirigent. Pro violu složil velmi slavnou a violisty oblíbenou skladbu Smuteční hudba pro violu a smyčcový orchestr.

<sup>43</sup> Špidlen, O., F. (1896 – 1958), mistr houslař z Prahy.

V roce 1912 si otevřel houslařskou dílnu v Praze. Pro své nástroje si přivázel vhodné dřevo pro výrobu nástrojů třeba z Holandska. Dodržoval správné tloušťkové poměry desek, což byl požadavek italských houslí. Houslařem byl dlouhých dvacet dva let a zhotovil padesát čtyři instrumentů. Z tohoto množství vyrobil dvě violoncella, jedenáct viol a zbytek byly housle.

*„Jako vzácnou památku po Heroldovi, který byl správcem sbírky nástrojů na pražské konzervatoři a láskyplným jejich ošetřovatelem, chová konzervatoř Heroldovo druhé cello, Herold jí věnované. Je půjčováno posluchačům, kteří nemají dobrý vlastní nástroj k výstupním zkouškám. A tak tito posluchači v nejvážnější chvíli svého života, kdy mají prokázat svou zdatnost před odchodem z konzervatoře, mají ku pomoci nástroj, z něhož mluví duše velkého umělce.“* (Tamtéž, s. 24)

Vedle výroby nástrojů se věnoval i jejich opravám. Druhou vášní se mu stalo hvězdářství.

České kvarteto se připravovalo na koncert v prosinci 1934. Při zkouškách Herold působil dojmem zdravého člověka a nikdo netušil, že je to naopak.

*„Ba dokonce se Herold opět odhodlal k svému největšímu výkonu a přijal pozvání pražského Rozhlasu, aby zase jednou zahrál slavné sólo v Berliozově „Haroldu“. Pln nadšení a radosti ze hry se odebral dne 13. prosince do Rozhlasu k orchestrální zkoušce a po přehrání první věty klesl mrtev k zemi. Zemřel krásnou smrtí ve chvíli, kdy se oddával kouzlu své nejmilejší hudby. Odešel do neznáma s milovaným nástrojem v ruce.“* (Tamtéž, s. 20)

Myslím si, že takový virtuos, který je skromný a vlídný, může být pro mnohé umělce vzorem. Věřím, že se mezi muzikanty nachází více takových, jako byl Herold, ale některým bohužel schází skromnost a pokora.

## 7. Ladislav Černý, umělecký velikán

Osobnost, kterou nyní představuji, je umělec velkých kvalit, Ladislav Černý, violista a hudební pedagog. Narodil se 13. dubna 1891 v Plzni. Jeho otec byl veliký obdivovatel umění a hudební amatér. Hrál na housle a violu d'amore. Jako šestiletý se učil hrát na housle pod vedením svého otce. Později své hudební nadání rozšířil u koncertního mistra plzeňského divadla Antonína Kincla, který ho připravoval na zkoušky na konzervatoř.

Od roku 1906 se Černý stal studentem pražské konzervatoře, a s ním i Bohuslav Martinů<sup>44</sup> a Stanislav Novák<sup>45</sup>. Černý jako houslista studoval u profesora Ferdinanda Lachnera (absolvent Otakara Ševčíka) a u profesora Jindřicha Bastaře, který byl prvním asistentem Otakara Ševčíka a zastáncem jeho metod. Černého ovlivnily metody Otakara Ševčíka po stránce tónové i technické. Ševčíkovým principům Ladislav Černý přidal mnoho vlastních zkušeností, a později jako učitel obohatil výuku o řadu neopakovatelných prvků, které si mohl dovolit jen on ve své třídě. Komorní hru studoval u varhaníka a skladatele Františka Spilky (žák Antonína Dvořáka). Konzervatoř absolvoval v roce 1912.

Jako mnoha umělcům, tak i Ladislavovi, zkomplikovala první světová válka složitou existenční situaci. V této pohnuté době nemohl pomýšlet na sólovou dráhu. Ke konci války se na Černého usmálo štěstí a stal se v roce 1917 členem České filharmonie. V roce 1919 přijal angažmá v zahraničí, a to do Lublaně<sup>46</sup>. Zde byl přijat do operního orchestru, nikoliv jako houslista, ale jako sólový violista. To se mu stalo osudným – viola se mu stala přítelkyní na celý život. V Lublani vyučoval na konzervatoři. Učil housle, violu a komorní hru. V Lublani se setkal s českým houslistou Richardem Zikou. Toto setkání znamenalo pro Černého další krok v jeho umělecké dráze. V roce 1920 chtěli Richard Zika s bratrem Ladislavem (violoncellista) a Karlem Sancinem (druhý houslista) založit kvartet, ale neměli violistu, tak oslovili Černého. Chvilí se rozhodoval, ale nakonec se stal členem kvarteta jako violista. Zpočátku se kvarteto jmenovalo Zikovo kvarteto, později **Zikovo Československé kvarteto**.

*„Ještě než kvarteto přešlo do Československa a než zazněl doma jeho první významnější koncert (25. 10. 1922), získalo nejen v Jugoslávii, ale v řadě zemí tehdejší Evropy vynikající jméno. Slavilo ve svých počátcích mimořádné úspěchy především na festivalech moderní hudby. Donaueschingen a Salzburg poznamenaly osud Ladislava Černého*

<sup>44</sup> Martinů, B. (1890 – 1959), světoznámý český hudební skladatel hudby 20. století.

<sup>45</sup> Novák, S. (1890 – 1945), významný český houslista, který se v roce 1933 stal členem Českého kvarteta. Nahradil u pultu druhých houslí Josefa Suka.

<sup>46</sup> Lublaň, dříve město patřící k Jugoslávii, v dnešní době hlavní město Slovinska.

*ještě jinak: v těchto městech poznal osobnosti, jejichž vliv byl celoživotní. V lázeňském městečku Donaueschingen se seznámil s hlavními představiteli světové hudební moderny a především s Paulem Hindemithem.*“ (Šmolík, 1977, s. 12)

Zikovo kvarteto se poté přejmenovalo na Pražské kvarteto, v letech 1943 – 1945 se muselo svého pojmenování vzdát a hrálo jako Černého kvarteto. V kvartetu si Černý brzy získal pozici sólového hráče a hrál i skladby pro housle. Zde je názorně vidět, že dobrý houslista dokáže zpravidla stejně kvalitně zvládnout hru na violu. Černý při sólové hře vždy vybíral takové skladby, aby barva violy byla temnější a prospěla k přesvědčivosti a širší výrazovosti. Přítel Paul Hindemith věnoval Černému dílo Sonátu pro sólovou violu op. 25, č. 1. Tuto skladbu často zařazoval Černý do svého repertoáru, protože Hindemithova hudba mu byla velice blízká. Rád hrál též Sonátu pro violu a klavír F dur op. 11, č. 4, Smuteční hudbu pro violu a smyčce a Koncert pro violu a orchestr na motivy starých lidových písní (Der Schwanendreher).

Protože přátelství mezi Hindemithem a Černým bylo trvalé, často spolu konzultovali řadu interpretačních záležitostí. Tato jejich vzájemná spolupráce se neodmyslitelně odrazila v tom, že v jeho celoživotním projevu uplatňoval vliv Hindemithovy tvorby, kterou Ladislav Černý přenášel na posluchače. Ukazovalo se to i ve světových hudebních médiích, kde byl označen za nejzasvěcenějšího znalce a interpreta Haydnových skladeb.

*„Když naposledy zavítal Hindemith do Prahy za Ladislavem Černým a na Pražské jaro (v r. 1961), podívoval se, že Lado ještě hraje na violu, a sám s povzdechem podotkl, že nástroj odložil už před patnácti lety. Když ale zjistil, že Ládiček dosud nemá v repertoáru jeho koncert, vyjel na něho: „Jak to, že nehraješ mého Schwanendrehera?“ Černý se tehdy jaksi „vylhal“ tím, že velice miluje a pořád hraje právě jeho sólovou sonátu, ale slíbil, že se setkají příště, zahraje příteli Paulovi jeho koncert. Když za deset roků svůj závazek splnil a v r. 1971 natočil tuto skladbu v pražském rozhlase, nemohl už potěšit skladatele ani nahrávkou. Hindemith se poslední Černého nahrávky posledního svého díla pro violu už nedožil.“* (Tamtéž, s. 13)

Také v jeho soukromém životě došlo k celoživotní události. V roce 1924 se v Salzburgu seznámil s Josefínou Grossovou, která se stala jeho celoživotní družkou. Avšak manželství uzavřeli až po téměř padesáti letech soužití, v roce 1973. Josefina Grossová byla výborná klavíristka. S Ladislavem Černým vystoupila v roce 1939 na turné po Moravě. Později spolu pravidelně a úzce spolupracovali, byla korepetitorka jeho žáků při hodině.

Vytvořila pro Ladislava Černého klidné, vldné a domácí prostředí, což bylo pro jeho umělecké výkony nezbytné.

Ladislav Černý jako člen kvarteta byl úspěšný. Hodně koncertovali, ale pro kvarteto byl asi nejvýznamnější rok 1927, kdy podnikli nejdelší zahraniční i zámořské turné.

*„Čeští a slovenští vystěhovalci je vítali jako vyslance své rodné země, i jinak byli přijímáni jako hosté světa nejen uměleckého, ale i velmi oficiálně. Přijal je například i brazilský ministerský předseda. Šířili vědomí o vyspělosti české kultury a skladbami českých klasiků i moderních autorů přesvědčovali jednoznačně o její kvalitě.“* (Tamtéž, s. 33)

Měli úspěchy, ale kvarteto po materiální stránce nemělo zázemí. Živili se pouze z výtěžků koncertů a ze soukromé hudební činnosti. Velká hospodářská krize měla negativní vliv na celé kulturní dění Evropy. Napětí předválečných let způsobilo, že publikum již bylo apatické. Tím koncertní činnost stagnovala.

Válečná léta Ladislav Černý s kvartetem přečkali a po osvobození opět zahájili činnost, ale již se mu nepodařilo navázat na předchozí úspěchy. Vystupování se uskutečňovala převážně jen doma. Kvarteto nahrávalo gramofonové desky a věnovalo se uváděním nových skladeb soudobých autorů ve spolupráci se svazem českých skladatelů.

*„Abych vám přece něco podrobnějšího pověděl, budu mít na mysli studium díla soudobého skladatele, které je nám naprosto neznámé a které mělo to štěstí, že se konečně z mého šuplíčku dostalo na pult. Chcete vědět, čím začínám studium reprodukováného díla. V tomto případě obyčejně- s povzdechem. Následuje pak přehrání celého díla, pokud možno v předepsaném tempu, a po skončení se obyčejně povzdech opakuje. Při druhém přehrávání tentokrát pouze jedné věty poznamenávám si mezi hrou křížkem takty, které považuji za tzv. „kameny úrazu“ a sice nejen za sebe, nýbrž i někdy za ostatní hlasy. Bývají to hlavně technické, intonační a rytmické překážky. Technické obtíže si řeší ihned na místě každý pro sebe, což ovšem trvá hezkou chvíli, potom se proberou v pomalém tempu společně, přičemž je často slyšet brzy mne, brzy onoho člena: „Kvůli mně vezměte tohle místo a ještě toto atd.““* (Tamtéž, s. 42)

V kvartetu se během let vystřídal více hráčů. Později byly v kvartetu velké věkové rozdíly hráčů a Ladislav Černý byl již jediný původní hráč. Bylo totiž obtížnější najít hudebníky svého věku. České kvarteto se po čtyřiceti šesti letech, v roce 1966, rozpadlo. Lze jen říci, že toto kvarteto se zaměřilo nejen na kvartetní repertoár, ale také na moderní hudbu.

Hra kvarteta byla na svou dobu velmi pokroková a nemalou měrou se zapsala mezi špičková evropská kvarteta.

Černý byl nejen výborný kvartetista, ale i sólista. Když zaniklo kvarteto, nezatrpkal, ale naopak dal se na sólovou dráhu. Z violového repertoáru uváděl i původně klasické skladby, kde byl přesvědčen, že violová barva lépe pomůže jejich celkovému vyznění. Měl přehled o nových violových skladbách soudobých autorů. Udržoval dlouholetou spolupráci s Janem Tausingerem. Jeho poslední a pravidelnou klavírní partnerkou na vystoupení byla Jarmila Kozderková.

Zajímavostí u Ladislava Černého byla specificky formovaná ruka, ale jeho prstoklady byly univerzální, protože Černý odlišil zřetelně způsob violové hry od houslové. Aplikuje častější výměny poloh a pomáhá váze celé ruky tvořit tón. Měl zajímavé používání glissand<sup>47</sup>. Bylo originální, jak dokázal využít u violy různých odstínů barvy tónů. Uvážlivě měnil polohy, aby se barva nelomila a zůstala zachována. Při hře neustále přemýšlel o barevnosti provedení, o vztahu detailu vůči celku a o ideálním vyznění celku v koncertním sále. Jeden z jeho požadavků bylo jasné hudební myšlení, cítění a artikulace. Byl důsledný a svědomitý. Při své práci používal nejen cit, ale i logiku. Kladl maximální důraz na pravou ruku a techniku vypracoval podrobněji než Otakar Ševčík. Nemiloval pomalé vibrato<sup>48</sup>, ale byl pověstný svým non vibratem<sup>49</sup>. Hrál legato<sup>50</sup> mnoha způsoby. Též měl nepřeborné množství obrátek smyčce. Byl zastáncem pohybu pravé ruky bez zastavení, ale s nadzvednutím smyčce za vydatné podpory palce.

Kladl důraz na rozdělení funkce pravé ruky, vycházející z citlivého a měkkého úchopu a držení smyčce. Rovnováhu prstů na smyčci dokázal měnit.

Šmolík (1977, s. 48 – 49) popisuje: „*Nejdůležitější roli tu hrál palec pravé ruky. Palce byly vlastně u něho u obou rukou nejpohyblivějšími prsty a dokonalé propojení hry pravé i levé ruky bylo fyziologicky dokonalé, i když osobité a zvláštní. S minimální energií dosahoval maxima účinku. Jeho tón byl při poslechu velice důrazný a průrazný snad proto, že nevibroval. To sice odporuje teoriím, které tvrdí, že právě vibrovaný tón zaplňuje prostor, ale Černému to vycházelo. Tón neměl veliký a ani jeho nástroj nebyl příliš zvukově nosný a přitom bylo náramně slyšet každý detail. To bylo jedno z jeho kouzelnictví.*“

---

<sup>47</sup> Glissando je italský hudební výraz, který znamená způsob hry založený na klouzání prstů.

<sup>48</sup> Vibrato je hudební prostředek, který vzniká pravidelnou změnou výšky tónu kolísáním prstu levé ruky na hmatníku nástroje.

<sup>49</sup> Non Vibrato je hudební prostředek, který naopak od vibrata nevyužívá kolísání prstu levé ruky. Zní rovný tón.

<sup>50</sup> Legato znamená hrát vázaně s co nejméně patrným oddělováním tónů.

Když hrál, dbal na uvolňování ramen a také střídal polohu hlavy na podbradníku. Na základě tohoto způsobu hry, šetřil svou krční páteř. Aby dosáhl kvality tónu, tak pohyboval nástrojem proti směru smyčce. Dbal na správný pohyb pravé ruky, aby tah smyčce byl plynulý a přirozený od špičky k žabce. Čím se ve své interpretaci na violu řídil, to následně prakticky předával svým žákům dál.

*„O tom, jak uměl zacházet s tempy a s časem vůbec, by se dala napsat samotná studie. Věděl přesně, jak rychle může hrát, aby bylo slyšitelné, co slyšeno má být, a jak rychle musí hrát, aby v pozornosti posluchačů nevznikly pauzy a přeryvy.“* (Tamtéž, s. 50)

Své interpretační zásady uplatnil i při hraní vsedě, a sólové výkony měly, přes tuto zvláštnost, vysokou úroveň. Černý byl v originálním projevu violové hry jedinečný, a pro většinu hráčů své doby nepochopitelný. Budiž mu satisfakcí, že současný trend violové interpretace jeho pojetí hry přijímá pozitivně.

Černý nebyl jen výborným violovým interpretem a velikou osobností kvarteta, ale byl rovněž i excelentním pedagogem. Svě celoživotní zkušenosti mohl tak předat mladé generaci a nenásilnou formou je vedl, stával se jim vzorem. Černý též dbal, aby žáci dodržovali a respektovali notový zápis, ale také se pokoušeli více přemýšlet o frázích a testovat skladbu do hraničního pojetí. Tím svým žákům pomáhal najít svou interpretační originalitu. Z toho vyplývá, že omyl není zásadní chybou, ale naopak může nalézat jiné varianty, které zlepšují vlastní hru.

Ladislav Černý měl vzácnou vlastnost, kterou dokázal rozpoznat nadaného žáka, a zároveň studentovi naznačil, že samotné nadání nestačí, ale je třeba velkého úsilí při přípravě, aby se výsledek samostudia a iniciativy kladně promítal ve hře.

Na pražskou konzervatoř byl přijat v roce 1940 jako pomocný učitel pro výuku violy a komorní hry. O pět let později byl jmenován profesorem. V roce 1946 se stal vyučujícím na pražské Akademii múzických umění. O několik let později získal titul docent.

*„Jako pedagog bral vážně hudbu, výuku i své žáky, ale dovedl z toho všeho učinit záležitost zábavnou. Většinou k němu přicházeli již vyzrálý instrumentalisté, nezřídka i proslavení sólisté, v jeho hodinách komorní hry se vystřídala převážná většina našich špičkových komorních souborů a jejich zpětné hodnocení Černého vlivu se dá vyjádřit krátce. Nedělal s hudby náboženství, i když mu byla vším. Učil dobrého hudebníka stát se posvěceným, vliv muziku a lásku k ní do krve každému, kdo se dostal do sféry jeho vlivu a*



*nadto naučil své žáky předávat toto vše dál. Dbal na techniku a učil vysoké hudební kultuře.*“ (Tamtéž, s. 50 – 51)

Z toho vyplývá, že jeho názory a metody byly velice podnětné a mezi kolegy byl uznáván. Své žáky k Černému posílali dokonce i na konzultační hodiny. Kromě vynikajících pedagogických výsledků se stával pro své žáky i psychologem, protože se mu dařilo odstraňovat psychické blokace, jež poškozovaly hru. Jednal se studenty intuitivně a přizpůsoboval se povahovým rysům žáků. Dokázal u nich mistrně odstranit jejich nedostatky a rozvinout nenásilnou formou jejich schopnosti. Tímto přístupem otevřel oči studentům, a ti žasli nad tím, jaký skrytý potenciál ještě v sobě mají. Ve svých hodinách uplatňoval své interpretační názory a zásady, ale dokázal respektovat myšlenky žáka, a velmi rád souhlasil i s jeho návrhy, pokud byly pro něho prospěšné. Černý též dokázal svou metodou práce dovést studenta k vlastnímu systému interpretace. Tím je vedl k samostatnosti a logické úvaze.

*„Mimořádně vysoké nároky na posluchače a žáky dovedl pokaždé podat tak, že se i u vědomí budoucí dřiny museli zasmát. A způsob, jakým provokoval k maximálnímu výkonu, byl obdivuhodný. Tato historka se vypráví o violistovi Karlu Řehákovi. Nešlo mu to právě a uprostřed hry jej Ládiček přerušil: „Pane Řehák, jděte do kuchyně, v levém šuplíku nahoře je pistole. Zastřelte se.“ A zadíval se z okna. „Pane profesore, já bych přece jenom zkusil...“ „Jednejte jako muž,“ k žákovi se ani neotočil. Adept to přece zkusil naposledy, se vši fantazií a také se vším vztekem. Mělo to přesně tu šťávu, ten náboj, co Ládiček vyžadoval. Dohrával ovšem svou mikros scénku do konce. Aniž se otočil, po chvíli volal: „Pane Řehák, počkejte chvíli s tím střelením a pojdte si poslechnout. Ted’ hraje Pan violista.“* (Tamtéž, s. 52 – 53)

Zde se odráží jeho veselá, dobrácká otcovská mysl. Hodinu začínal etudami<sup>51</sup>, které měl promyšlené do detailu podle Ševčíka a Bastaře. Aby se technická cvičení nestala nudným stereotypem, Černý se snažil tuto záležitost přeměnit v humor.

*„Sám se bavil rád a dovedl se také kouzelným způsobem ironizovat a parodovat. Špatně však snášel, když se snažili jeho žáci do detailu jej napodobovat (a někdy nejen ve hře). Vyžadoval pochopitelně od svých posluchačů jako první stupeň učení, aby dokázali napodobit jeho predehrávku, nebyl to však cíl, naopak, chtěl, aby každý vyjadřoval sám sebe, aby se uměl vyjádřit a za svým přesvědčením stát. Věděl, že hudebník s vážným záměrem nemůže napodobovat Ladislava Černého. Z obou by se stala karikatura.“* (Šmolík, 1977, s. 54)

---

<sup>51</sup> Etuda je drobná hudební skladba pro jeden nástroj. Jejím účelem je procvičení konkrétního technického problému.

Je zajímavostí, jakým způsobem držel violu. Nástroj byl vždy opřen o prsa. Vzhledem k pokročilejšímu věku a velmi silnému krku nemohl hrát na violu běžným způsobem.

*„Stejně tak je pravda, že při svém držení violy se neopíral o hlavní rezonanční desky nástroje a tím plně využíval jeho zvukovou nosnost. Jeho způsob byl rozhodně nesnadnější, zvláště při návratu levé ruky do základních poloh. Neobvyklé držení nástroje nejenže Černému při hře nevadilo, ale naopak, umožňovalo mu některé detaily, jichž jinak dosáhnout nelze.“* (Tamtéž, s. 50)

Jak na pražské konzervatoři, tak i na Akademii múzických umění vchoval velké množství violistů, kteří se stali sólovými i komorními hráči. Jeden z nejstarších umělců, které učil, byl Josef Míčka<sup>52</sup>, nejmladší žačkou byla zase Jana Tondlová. S významných violistů bych jmenovala profesora Lubomíra Malého, který je představitel sólové violové hry a dlouholetý profesor hry na violu na AMU. Dalším violistou je Karel Řehák (dlouholetý zástupce vedoucího skupiny viol v České filharmonii) a také Karel Doležal, který u Černého absolvoval tříleté postgraduální studium. Patří k předním violovým sólistům. Působí také jako pedagog a vedoucí smyčcového oddělení pražské konzervatoře. Není bez zajímavosti, že spolupracuje s Pedagogickou fakultou Univerzity Karlovy.

Ladislav Černý byl i houslistou a své zkušenosti využíval jako profesor komorní hry. U Černého studoval houslovou hru profesor AMU a významný odborník na studium komorní hudby Dr. Milan Škampa. Po dokončení studií se stal violistou Smetanova kvarteta<sup>53</sup>. Pedagogická činnost Ladislava Černého trvala přes šedesát let.

*„Chodili však za ním také rádi i povinně žáci jeho žáků. Každý považoval za nezbytné alespoň se Černému představit a předvést a často jediný zásah měl závažný a celoživotní vliv na rozvoj a umělecké směřování mladého interpretačního talentu. Opakovali se případy, kdy pilný, hudbymilovný instrumentalista, se skutečným nadáním a muzikantským citem dlouho zápolil se zdoláváním laťky mistrovské třídy. Stačily dvě tři lekce u Ládička a byl mu otevřen svět hudby, vysokého hudebního chápání. Černý mu dokázal rozbourat zábrany, donutil a inspiroval jej, aby hrál z celé své osobnosti. S tímto vkladem a na nové úrovni pak mohl pokračovat v růstu. Je proto pochopitelné, že za ním byli posíláni mladí hudebníci v krizových údobích svého růstu, že přicházeli tehdy, kdy se jejich umělecká dráha začala klikatit k bezvýhodnosti. A Lado Černý, dokázal bez hlubokomyslných teoretických výkladů, bez*

---

<sup>52</sup> Míčka, J. (1903 – 1993) byl významný český houslový pedagog, je tvůrcem školy hry na housle.

<sup>53</sup> Smetanovo kvarteto (1945 – 1989), významný komorní soubor, který získal celosvětový věhlas.

*psychologických extempore, ale zato s citlivou razantností s jadrným vtipem a hlavně s violou v ruce – napřímit jejich cestu k vyšším metám.*“ (Tamtéž, s. 55)

O vynikajících pedagogických kvalitách Ladislava Černého vypovídá i to, že jej vyhledávali zkušení violisté a také hráči na jiné nástroje. Proslulost pana profesora Ladislava Černého byla uznávána i v zahraničí. Jeho životní pout' skončila 13. července 1975.

Zde je názorně vidět vliv osobnosti Černého, který byl originální, humorný, seriózní a chápavý. Výsledky jeho práce se odrážejí v jeho žácích i dnes.

*„Když zněla jeho viola, promlouval celou osobností a všem bylo jasné: velikán.“*  
(Tamtéž, s. 58)

Závěrem bych k osobnosti Ladislava Černého ráda dodala, že způsob jeho přístupu k hudbě, viole a žákům, je velmi důležitý. Má význam zejména v souvislosti s přibývajícím povrchností a časovým deficitem současné doby. Na pedagogy doléhá jakási tíseň, kdy často promarní možný skrytý potenciál žáka. Mohou tím bohužel zmařit talent žáka...

## 8. Významné violové skladby

Ještě bych v krátkosti chtěla jmenovat některé **známé violové skladby**:

- Johan Sebastian Bach: 6. Braniborský koncert B dur BWV 1051
- Georg Philipp Telemann: Violový koncert G dur
- Georg Fridrich Händel: Violový koncert h moll
- Karel Stamie: Violový koncert č. 1 D dur
- Wolfgang Amadeus Mozart: Koncertantní symfonie Es dur KV 364
- Niccoló Paganini: Sonáta per L Gran' viola a orchestr
- Jan Nepomuk Hummel: Sonáta Es dur pro violu a klavír
- Hector Berlioz: Programní symfonie Harold v Itálii
- Bohuslav Martinů: Rapsodie-koncert pro violu a orchestr
- Paul Hindemith: Smuteční hudba pro violu a smyčcový orchestr
- Béla Bartók: Koncert pro violu a orchestr
- Oldřich Flosman: Michelangelův kámen pro violu a orchestr
- Alfred Schnittke: Koncert pro violu a orchestr
- Carl Friedrich Zelter: Koncert pro violu a orchestr Es dur
- Claude Debussy: Sonáta pro flétnu, violu a harfu

## 9. Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se zabývala vývojem smyčcového nástroje violy od počátečního vývoje až do současnosti. Vzdávám hold všem mistrům houslařům, jejich umu a zručnosti. Bez nich by nebylo muzikantů, protože jak vyplynulo z mé bakalářské práce, je velmi důležité mít kvalitní hudební nástroj, ale bez vynikajících virtuosů by nebylo kvalitní hudby. Také nemohu opomenout hudební skladatele, kteří složili krásné skladby pro sólovou violu. Já sama jsem se z nich ponaučila, snažím se osobním pojetím ve violové hře dosáhnout podstaty kouzla tohoto nástroje.

Prostudovala jsem řadu materiálů a obohatila se spoustou informací. Dozvěděla jsem se například o řetězení, neboli předávání si mistrných zkušeností a dovedností od znamenitých výrobců nástrojů i interpretů hudby. Uvědomila jsem si, že všichni, kteří užíváme strunné nástroje, vlastně stojíme na jejich zádech. Dokážu si více vážit svých pedagogů. Jsem například velmi ráda, že mám příležitost studovat violu u pana Karla Doležala. Své velké zkušenosti předává takovým způsobem, že si od něj odnáším nejen nové poznatky, ale stále si rozšiřuji svůj hudební obzor. S osobou pana profesora Doležala vyzařuje pohoda, klid, která je tak důležitá pro duši každého hráče.

V průběhu zpracovávání své bakalářské práce jsem si dokázala, že viola se skutečně stala po dlouhé cestě vývoje rovnocenným nástrojem své sestry, houslí, čímž jsem naplnila svůj hlavní cíl práce.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- BUCHNER, A.: *Oskar Nedbal*. Praha: PANTON, 1976. Bez ISBN.
- ČÍŽEK, B.: *Hudební nástroje evropské hudební kultury*. Praha: Adventinum, 2002. ISBN 80-7151-211-7.
- KVĚT, J. M.: *Jiří Herold*. Praha: Orbis, 1947. Bez ISBN.
- MALÝ, L.: 2010. Viz internetové zdroje.
- MAŘÁK, J., NOPP, V. : *Housle*. 2. vyd. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1941. Bez ISBN.
- MATOUŠEK, V.: *Prehistorie hudebních nástrojů (z pohledu etnomusikologie)*. Nečtiny: sborník Antropologického symposia, 2000. ISBN 80-7082-773-4.
- PILAŘ, V., ŠRÁMEK, F.: *Umění houslařů*. Praha: PANTON, 1986. Bez ISBN.
- ŠMOLÍK, J.: *Ladislav Černý*. Praha: EDITIO SUPRAPHON, 1977. Bez ISBN.
- ŠTUDENT, M.: 2015. Viz internetové zdroje.

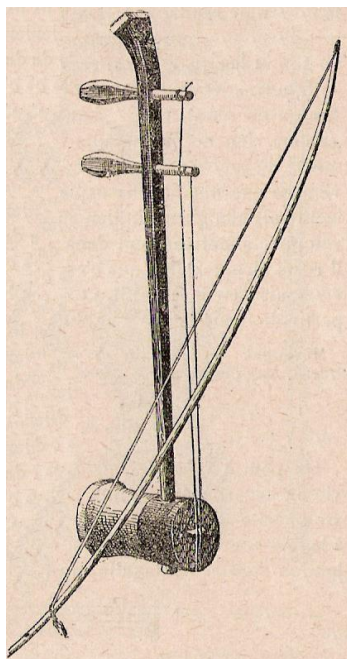
## INTERNETOVÝ ZDROJ

- [www.vrytmu.cz/Muzikoterapie-VrytmuHrani-Rytmus-V-Nas-V-Rytmu-Stromu-zivota-Hudebni-luk/](http://www.vrytmu.cz/Muzikoterapie-VrytmuHrani-Rytmus-V-Nas-V-Rytmu-Stromu-zivota-Hudebni-luk/) – 2015. (kap. 1.1)
- [www.muzikus.cz/pro-muzikanty-clanky/Historicke-strunne-nastroje-tema-mesice~31~srpen~2010/](http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-clanky/Historicke-strunne-nastroje-tema-mesice~31~srpen~2010/) Internetový časopis MUZIKUS, článek. Malý, L.: *Historické strunné nástroje*. 2010. (kap. 1.1)
- [www.hudebni-scena.cz/clanek/stredoveke-nastroje-crwth-aneb-odkaz-starych-velsanu-705](http://www.hudebni-scena.cz/clanek/stredoveke-nastroje-crwth-aneb-odkaz-starych-velsanu-705) – říjen 2014. (kap. 2.1)
- [www.histnastroje.gajdy.cz/strunne-nastroje.php](http://www.histnastroje.gajdy.cz/strunne-nastroje.php) – 2015. (kap. 2.1)
- [www.arta.cz/index.php?p=shop\\_item&id=F10178](http://www.arta.cz/index.php?p=shop_item&id=F10178) Študent M.; 2015 (kap. 2.1)
- [www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/244170-stradivarky-jako-siroka-paleta-barev/](http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/244170-stradivarky-jako-siroka-paleta-barev/) - ČT 24, 2013. (kap. 4)

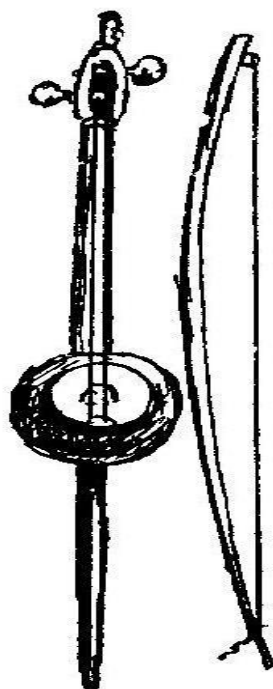
## Internetový zdroj obrazových příloh

- Obr. č. 1 – Ravanastron: <http://en.wikipedia.org/wiki/Ravanahatha>
- Obr. č. 2 – Rebâb: [www.mekarbhuana.com/Balinese-rebab](http://www.mekarbhuana.com/Balinese-rebab)
- Obr. č. 3 – Kemangeh: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kemangeh\\_a'gouz.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kemangeh_a'gouz.jpg)
- Obr. č. 4 – Crwth: <http://orphicairs.com/the-gallery/>
- Obr. č. 5 – řetězení: [www.baltimorerecorders.org/rebecs.html](http://www.baltimorerecorders.org/rebecs.html)
- Obr. č. 6 – Trumšejt: [www.histnastroje.gajdy.cz/strunne-nastroje.php](http://www.histnastroje.gajdy.cz/strunne-nastroje.php)
- Obr. č. 7 – Organistrun: <http://nintera.akustickakytara.cz/galerie.htm>
- Obr. č. 8 – Fidula: [www.vogelavos.cz/nastroje\\_smyccove.php](http://www.vogelavos.cz/nastroje_smyccove.php)
- Obr. č. 9 – Viola da braccio: <http://musikso.se/INSTRUME/viola.jpg>
- Obr. č. 10 – Viola da gamba: [www.netinstruments.com/other-string-instruments/string-instrument/string-instrument-viola-da-gamba-sunnyvale/image/38096.jpg/](http://www.netinstruments.com/other-string-instruments/string-instrument/string-instrument-viola-da-gamba-sunnyvale/image/38096.jpg/)
- Obr. č. 11 – Viola da spalla: <http://boreades.exblog.jp/>
- Obr. č. 12 – Viola d'amore: [www.miayf.org/string/bowed-string/viols/](http://www.miayf.org/string/bowed-string/viols/)
- Obr. č. 13 – Anglická violetta: <http://hnn.cz/2007-maturitni-prace-umelecko-remeslne-zpracovani-dreva/>
- Obr. č. 15 – Vývoj smyčce: <http://leccos.com/index.php/clanky/smycec>
- Obr. č. 17 – Jiří Herold: [www.ceskafilharmonie.cz/historie-p119.html](http://www.ceskafilharmonie.cz/historie-p119.html)
- Obr. č. 18 – Ladislav Černý: <http://i4.ytimg.com/vi/SvKxZavoq6Q/mqdefault.jpg>

## PŘÍLOHY



Obr. č. 1 – Ravanastron – nejstarší smyčcový nástroj, pochází z Indie<sup>54</sup>  
Obr. č. 2 – Rebâb- arabský smyčcový nástroj<sup>55</sup>



*Obr. č. 3 – Kemangeh- arabský smyčcový nástroj<sup>56</sup>*

<sup>54</sup> Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Ravanahatha>

<sup>55</sup> Dostupné z: [www.mekarbhuana.com/Balinese-rebab](http://www.mekarbhuana.com/Balinese-rebab)

<sup>56</sup> Dostupné z: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kemangeh\\_a'gouz.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kemangeh_a'gouz.jpg)





*Obr. č. 4 – CRWTH (chrotta)- smyčcový nástroj z 10. století<sup>57</sup>*



*Obr. č. 5 – Rubeba- smyčcový nástroj z 14. století<sup>58</sup>*

<sup>57</sup> [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kemangeh\\_a'gouz.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kemangeh_a'gouz.jpg)

<sup>58</sup> [www.baltimorerecorders.org/rebecs.html](http://www.baltimorerecorders.org/rebecs.html)



*Obr. č. 6 – Trumšejt – smyčcový nástroj slovanského původu ze 14–16. století<sup>59</sup>*



*Obr. č. 7 – Organistrun (niněra)- nástroj původu německého ze 14. století<sup>60</sup>*

<sup>59</sup> [www.histnastroje.gajdy.cz/strunne-nastroje.php](http://www.histnastroje.gajdy.cz/strunne-nastroje.php)

<sup>60</sup> <http://ninera.akustickakytara.cz/galerie.htm>



*Obr. č. 8 – Fidula – smyčcový nástroj ze 13. – 15. století<sup>61</sup>*



*Obr. č. 9 – Viola da braccio (viola ramenní)<sup>62</sup>*

<sup>61</sup> <http://nintera.akustickakytara.cz/galerie.htm>

<sup>62</sup> <http://musiksok.se/INSTRUME/viola.jpg>





Obr. č. 10 – Viola da gamba- nástroj se držel mezi koleny<sup>63</sup>



Obr. č. 11 – Viola da spalla (malá basová viola) – upevňovala se páskou na prsou<sup>64</sup>

<sup>63</sup> [www.netinstruments.com/other-string-instruments/string-instrument/string-instrument-viola-da-gamba-sunnyvale/image/38096.jpg/](http://www.netinstruments.com/other-string-instruments/string-instrument/string-instrument-viola-da-gamba-sunnyvale/image/38096.jpg/)

<sup>64</sup> <http://boreades.exblog.jp/>



Obr. č. 12 – Viola d'amore (viola milostná)<sup>65</sup>



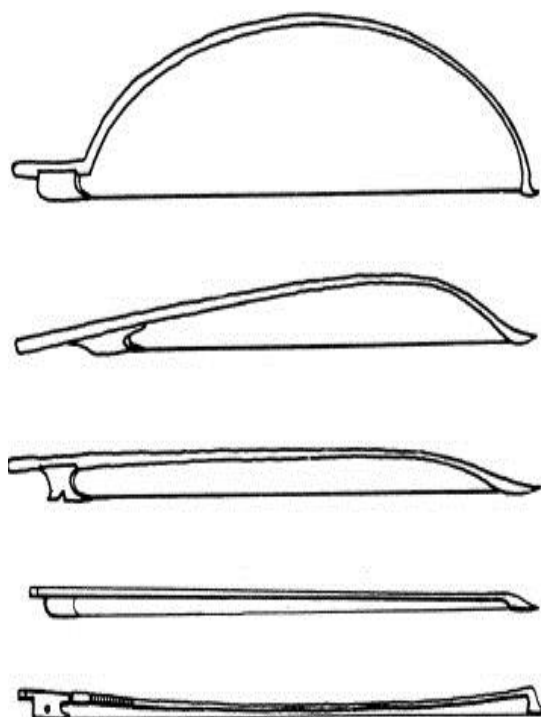
Obr. č. 13 – Anglická violetta<sup>66</sup>

<sup>65</sup> [www.miaf.org/string/bowed-string/viols/](http://www.miaf.org/string/bowed-string/viols/)

<sup>66</sup> <http://hnn.cz/2007-maturitni-prace-umelecko-remeslne-zpracovani-dreva/>



Obr. č. 14 – Viola Benjamin Patočky z Jičína z let 1897- 1908<sup>67</sup>



Obr. č. 15- Vývoj smyčce<sup>68</sup>

<sup>67</sup> Archiv autora; 12/2014.

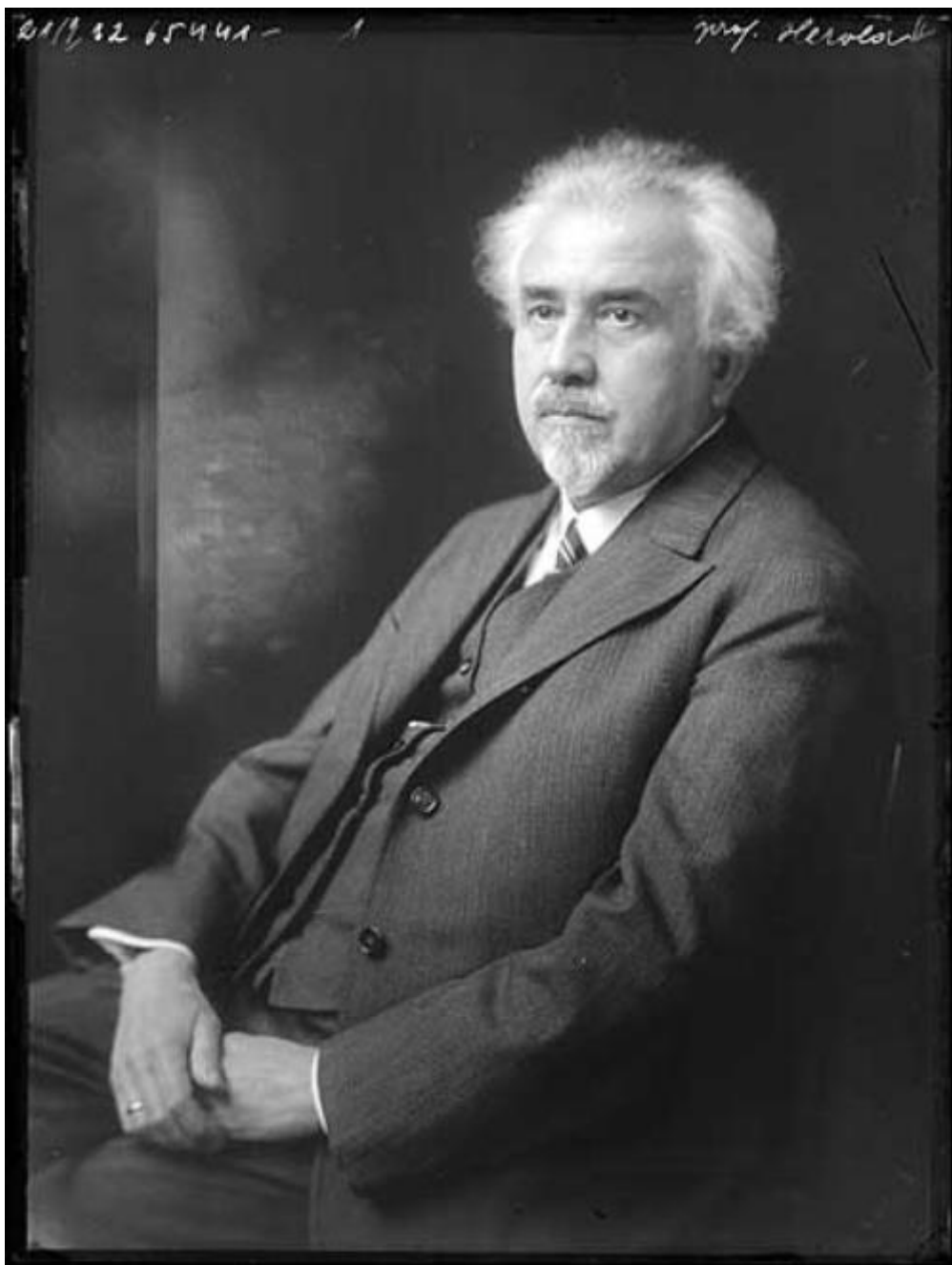
<sup>68</sup> <http://leccos.com/index.php/clanky/smycec>



*Obr. č. 16- Oskar Nedbal (1874- 1930)- skladatel, dirigent, violista<sup>69</sup>*

---

<sup>69</sup> Scan: BUCHNER, A.: *Oskar Nedbal*. Praha: Panton, 1976; s. 361.



Obr. č. 17 – Jiří Herold (1875 – 1934) – houslista, violista, skladatel, pedagog<sup>70</sup>

<sup>70</sup> [www.ceskafilharmonie.cz/historie-p119.html](http://www.ceskafilharmonie.cz/historie-p119.html).





*Obr. č. 18 – Ladislav Černý (1891 – 1975) – violista, pedagog<sup>71</sup>*

---

<sup>71</sup> <http://i4.ytimg.com/vi/SvKxZavoq6Q/mqdefault.jpg>

